

زكريا تامر



أمر الخليفة المستغيث بالله رجال شرطته بإحضار ابن سكرة في أسرع وقت، فبادر رجال الشرطة إلى تلبية الأمر تواً، وبحثوا عن ابن سكرة في كل مكان من دون أن يعثروا عليه، وأوشكوا أن يقنطوا ويعودوا إلى الخليفة مخذولين مخفقين لولا أن دراسة متأنية لإحدى الصور التي التقطتها الأقمار الصناعية كشفت لهم مكان ابن سكرة، فإذا هو مستسلم للنوم العميق في حقل تحت أغصان شجرة، وبقربه حمار من نوع غير مألوف ولا يشبه الحمير الأخرى، فسارع رجال الشرطة إلى القبض على ابن سكرة قبل أن يصحو من نومه ويلوذ بالفرار، فصاح ابن سكرة محتجاً مستنكراً، ولكنه لم يجد أذناً تنصت له، واقتيد على عجل إلى الخليفة ليمثل أمامه مكبلاً بالأغلال، فضحك الخليفة، وقال لرجال شرطته بصوت مرح معاتب: «ما هذا؟ طلبت إليكم إحضاره ولم أطلب اعتقاله».

وأمر الخليفة بتحرير ابن سكرة من أغلاله، وقال له: «لا تزعل يا ابن سكرة. أنت دائماً موضع احترامنا وتقديرنا».

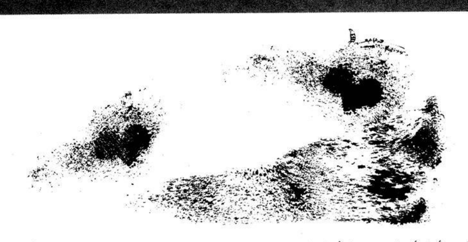
قال ابن سكرة: «كنت واثقاً بأن الأمور ستصحح لأني أحرص دائماً على ألاّ أفعل ما يسوغ اعتقالي وإهانتي».

قال الخليفة: «أنت تعرف يا ابن سكرة أننا لم نقصر يوماً في تقديرك خصوصاً بعد أن تبت عن نظم الشعر الماجن الهجائي غير المؤدب».

فقال ابن سكرة: «ينبغي لي أن أعترف بأن كل الفضل في توبتي يرجع إلى مدير الشرطة الرجل المثقف الذي ناقشني ذات ليلة وأقنعني بالحسنى بخطأ ما أكتبه، وكان والحق يقال ذا حجج قوية قادرة على الإقناع السريع، ولم أجد مفراً من إعلان توبتي أمامه والتنكر لكل ما كتبته بوصفه نزوة حمقاء من نزوات أيام الشباب راجياً من الله وعباده العفو والمغفرة وحسن الختام».

قال الخليفة: «ولم تكن من المرائين المخادعين، وتبت حقاً التوبة الصدوق، وخصصت كل أوقاتك للتأمل والدرس والبحث حتى نبغت في ميدان الاختراع، واخترعت الكهرباء، فكافأناك حتى صرت أغنى رجل في البلاد، واخترعت الطائرة، فأمرنا بإطلاق اسمك على أهم شارع، واخترعت دواء لوهن الشيوخ، فأمسى لا شغل للشيوخ إلا التنويه بك والإشادة بعلمك وفضلك، واخترعت المجلات التي تعنى بنشر الأخبار الاجتماعية، فأصبحت صفحاتها خير دليل إلى ما يختبىء في المنازل من نساء فاتنات مجهولات، وصارت سيرة حياتك تدرس في المدارس والجامعات».

فقال ابن سكرة: «واخترعت أيضاً كرة مجوفة من المطاط، تركلها الأقدام وتنطحها الرؤوس ولا تمسسها الأيدي، فشاعت في أرجاء الأرض وانتشرت، وعجزت أكبر العقول



عن تأويل تأثيرها ودحر محبيها وأنصارها ومشجعيها».

قال الخليفة: «لا وجود في البلاد كلها لمن لا يقرّ بنبوغك ونجاحك في اختراع كل ما هو مفيد ونافع».

فقال ابن سكرة: «وكل ما اخترعته ليس سوى جزء بسيط من واجبي تجاه قومي وأهلي».

قال الخليفة: «وآمل أن تبقى مواظباً على هذا النهج السوي».

فقال ابن سكرة: «لم يبق لي من العمر سوى القليل القليل، ولكني سأخصصه لابتكار كل جديد».

قال الخليفة: «ما تقوله الآن يخالف بعض ما ترامى إليّ من أنباء تزعم أنك تحاول أن تخترع حماراً».

فقال ابن سكرة: «وتلك الأنباء ليست بالكاذبة، ولكنها ناقصة لأني وفقت في الاختراع، وصنعت حماراً لا مثيل له».

قال الخليفة مستنكراً: «حمار؟!».

فقال ابن سكرة: «حمار لا يموت، صنعته من مادة سرية ابتكرتها، لا هي خشب ولا هي حديد ولا هي فولاذ، وتكفل له ألّا يصاب بأيّ عطب أو تلف أو اهتراء بينما بقية الحمير لها عمر محدد وتنفق بعده».

قال الخليفة: «أعوذ بالله من الحمير! من قال لك إن البلاد تحتاج إلى حمير جديدة؟ ألا تعلم أن الحمير توشك أن تصبح أكثر عدداً من الناس؟!».

فقال ابن سكرة: «ولكن كل الحمير تحتاج يومياً إلى علف، بينما الحمار الذي صنعته لا يحتاج إلى أي علف، ولا ينهق إلا حين يؤمر».

قال الخليفة: «أنت يا ابن سكرة تضيع وقتك وعلمك في ما لا يجدي».

فقال ابن سكرة: «إنما الأعمال بالنيات».

قال الخليفة: «من يخترع حماراً ليس من العسير عليه أن يخترع إنساناً».

فقال ابن سكرة: «ولكن البلاد تشكو من كثرة السكان».

قال الخليفة: «ولكن البلاد تشكو من قلة السكان غير الجشعين الواعين المخلصين المحبين المطيعين لأولي أمرهم».

فقال ابن سكرة: «إذا نجحت في اختراع ما اقترحته عليّ، فحتى الهواء سيفقد، ولن تقوى الأرض على حمل ما يدبّ فوقها».

قال الخليفة: «كل داء له دواء. أنسيت أنك حين تشتري جورباً جديداً تبادر إلى التخلص من الجورب العتيق؟ لا تقلق يا ابن سكرة، وأفعل ما هو مطلوب منك، وسأفعل ما هو مطلوب مني».

فقال ابن سكرة: «ليس لي سوى أن أحاول، فإما النجاح، وإما الإخفاق».

ولم يوفق ابن سكرة في اختراع ما هو مطلوب منه ومات مغموماً مقهوراً مدحوراً، ولكن الخليفة المستغيث بالله لم يتوقف عن التخلص من الجوارب العتيقة. □



«حَــدّاد في وطن الفخار»

محمد الماغوط



إنه الحداد. مرة يطرّق الصلابة الخرساء، فتنبجس أزهار الجمر. ومراراً يخبط على جمر اللغة، فتخرج عرائس النار إلى زفافها الهرطوقي.

ثمة شوارع وأزقة وأقبية وأساطير تنفتح على مشاهدها الدموية. وفي الوسط، في وضح النهار أو عتمة الليل، يرقص الكائن «المذل المهان» من الجوع والألم والقهر والغضب على إيقاع التعاويذ والشتائم واللعنات.

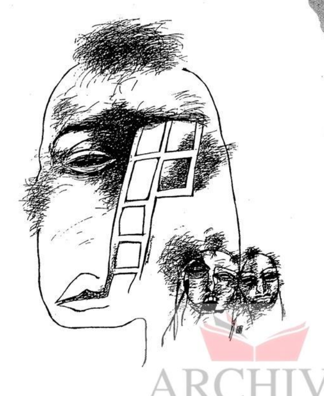
إنها الصيغة «التامرية» الدائمة الاقتراح على القصة العربية. وزكريا تامر ما زال، ولما يقارب نصف قرن من الزمن، يضخ للأدب العربي نسيجاً خاصاً من الكتابة القصصية. وهو بقدر ما كان متمرداً وقاسياً وضارياً، بقدر ما مضى بعيداً في الاحتراف الفني. حتى ليبدو وكأنه قد تمكن من حبْس العاصفة ضمن «إطار».

إنه لمن المدهش، أن نرى الأدب العربي اليوم، خاصة في فن القصة والرواية، لا تحده مدرسة ولا تعينه جهة ولا تأسره أساليب أو أشكال. ففي غمرة البحث نجد أنفسنا ضائعين في وصف هذا الصخب الذي يتجسد في آلاف الألوان والأشكال الإبداعية والتعبيرية، وفي عدد لا متناهٍ من الخيارات الفنية سرداً وإنشاء وتركيباً.

كل هذا مدهش حقاً، حينما ننتبه فجأة، أنه تحقق في زمن قياسي لا يتعدى الخمسة عقود. وكان في طليعة هذه العقود أفراد قلائل، لم يكونوا رواداً بالمعنى الرائج للكلمة، بل مؤسسين وبادئين. ومن بداياتهم، من بذورهم وعناصرهم، تسامقت نباتات متنوعة ومتشعبة وهائلة التعدد. ولئن كان زكريا تامر في هذا السياق، أحد المؤسسين «الملعونين» الذين نثروا إمكانات القصة على الجميع في مثالات رائعة، فإن نتاجه يستعاد دوماً، ويحضر كذلك في كل جدل فعلي حول «فنية» القصة العربية المعاصرة. ولذا فإن حضوره اليوم ليس من قبيل التذكر، بقدر ما هو استمرار لنقاش يدور راهناً وبعمق حول مستقبل الكتابة الأدبية العربية وجهوزيتها، لمشاركة العالم في تحقيق حداثة الإنسان.

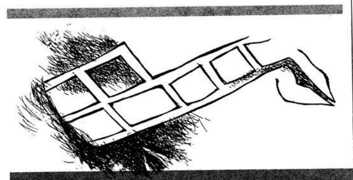
«الناقد» وبمناسبة صدور مجموعته القصصية الكاملة (ربيع في الرماد ـ دمشق الحرائق ـ النمور في اليوم العاشر ـ الرعد ـ صهيل الجواد الأبيض ـ نداء نوح) تخصص هذا العدد بكامله لزكريا تامر أحد أكثر الأقلام مدعاة للحيرة والجدل والقلق والتساؤل. مساهمة منها في معاينة وقراءة ومواكبة هذا الإرث الذي جدّد نفسه في زمن يعز فيه التجديد والابتكار.

إبراهيم الجرادي
كاتب من سورية





طَرَقات



هو من يستحق ما قيل عن سواه.

كانت المشاعر تهيء نفسها لمآتم جديدة، والنفوس مثلها، تهيء مشاعرها لمؤازرة «جديدة»، لدمٍ عربي آخر، سيهدر كالماء، على تخوم صحراء عربية، في أرضٍ عربيةٍ ثانية!

كان ذلك العام ١٩٦٩ ـ قبله أو بعده، لا يهم! ـ، حين جئنا من أماكن متفرقة، متسلحين بالحلم والوهم، مضطربين، بفعل قلق جاء من ميزة الكتابة، شباباً، مدفوعين بحماسة مرتبكة، نحو الشعارات المفقودة في برامج العرب الواهمين!: الحرية، والعدالة، والتقدم! وكان بعضنا قد نشر شيئاً من موهبته، هنا أو هناك، وجاء ليتلقى، بسببها، معونة الدفع في واقع أدبي مضطرب، أخذ يتململ نتيجة انفتاح اللغة على أساليبها، التي لا تستند كثيراً على الظاهر، والمتوارث، والقائم.

كانت تلك سنوات اليفاعة النارية الجسورة.

وكانت المدينة تلك، محطة التعب الأخيرة: دمشق.

وكان كل منا، وبفعل الهزيمة، التي خلخلت القيم، والأخلاق، والقناعات، ودمرت اليقين، يتعلق، بشكل أو بآخر، بسلوكية إبداعية متداولة. وكان زكريا تامر[1] ومحمد الماغوط، اسمين لإسهامٍ كبير، يمثل مشهداً لإدانة إبداعية كبيرة، لم تكن لتكتفي بتهديم قيم الهزيمة، بل حاولت تقويض أركانها الأدبية، وأساليب قناعاتها الفكرية. وكنا نظن، آنذاك، أن الشعر تحديداً، والكتابة عموماً، إرتكبا إثماً كبيراً، إذ لم يمارسا فعل الفضيحة والكشف والمواجهة. وربما، لهذا

وذاك، إنقطع مشهد الألفة مع الكتابة السائدة، التي كانت تنسجم، بشكل عام، مع الرؤية الحاكمة في غموض هواها، ومأساة مقدرتها! لقد كان كل شيء شاحباً ومغرباً في آن! البلاغة صفراء شاحبة، واللغة تزدحم بالمكابرة اليائسة والأسئلة والطنين.

كل شيء كان مسموعاً، غير صوت الانكسار المرير، يستنهض المدن الخائرة، وهي راجفةٌ كإشارات الاستفهام، وكأن إيضاحاً، لالبس فيه، كُتب على أبوابها «المفتوحة الأفخاذ» يشير إلى واقع الحال المحزن، وقد أكدته الهزيمة «المُفاجأة»!

لقد بدت، حينها، الإجابات عارية، إلا من توابل اللغة، وانطفأت مصابيح الفصاحة النابية، لتسطع في أقبيتها، تلك الثرثرة الدعيّة الكسولة، وكأن لغة ذلك الوقت امتدت، لترصع بنجومها الخافتة بلاغة أيامنا المطفأة!

لقد انفضَّ تلاميذ الإبداع عن أستاذ النصر المؤجل، وانهارت أعمدة التقدم الآيل إلى افتضاح!

أفضل وصف لأسوأ حالة

لقد كان المشهد متناقضاً وغامضاً، وكان الوضوح في السريرة الأدبية، التي تحاول التمرد على واقعها الرث، شأنها

عربية

شأن المحارب الأعزل، الذي يريد كسب المعركة، عبر التفريط بالذات. وكانت المفارقة الساخرة أن الكتابة، عموماً، والشعر تحديداً، إتجها إلى البكاء والتسليم بأسبابه، في الوقت الذي ازدادت فيه جاذبية الثورة المسلحة، واكتشف الأدب، ربما، لأول مرة، بهذا الشكل الحاسم، إمكانية استثمار المأثرة، التي كشفت عن وعي العربي، لمقدرته البشرية، إستثماراً يوازي العاصفة، التي هبّت لتحث الكتابة، قبل سواها، على استنهاض معادل، يتجاوز واقعاً مُثقلاً بالاضطراب والخذلان،

كان زكريا تامر، من المكاشفين فيه بوضوح، عن تلك المشاعر الغامضة حيال الواقع الجديد، بانعطافاته الحادة، ولغته التي تغلفت بنسق من الشعارات عارم وفضفاض، وبنمط من السلوكيات الضالة، التي ما أن تستدل طريقاً «صحيحة»، لتحقيق صواب خطلها، حتى تتعثر بمعضلاتها الجديدة:

□ إنفلات اللغة السياسية من معناها الواضح والصريح.
□ الاغتصاب بدلالتيه الروحية والمادية.
□ إتساع «ظاهرة الأمن» واستشراء شروطها[1].
□ إنكفاء الأحزاب السياسية على تناقضاتها العضوية وأمراضها، وافتضاح بنياتها الرخوة فكرياً وتنظيمياً.
□ سقوط المشاريع الكبرى وشعاراتها، وتغييب قضية «الاحتلال»، تحت ستار استعادة جوهرها.
□ بزوغ ظاهرة العنف، تنظيراً وسلوكاً.
□ إكتمال مشروع تقييد الحرية الفردية، وإنجاز أسباب تحقيقه، باختلاق محاور فكرية، تستند على التراث لتهميش ضرورات مناقشة الواقع.
□ إستقرار آلية الحكم العربي، وتمكنه من مريديه، بوسائل باتت معروفة.
□ إنغلاق وسائل التعبير على أشكالها وموضوعاتها القائمة، وانشغالها بالهامشي ومطالب الحد الأدنى!!

في هذا المناخ المحتدم بالتناقضات، كنا نرى زكريا تامر[2] واحداً من قلة قليلة، تعبر عن مزاج مشروع في تخريب القيم الحاكمة، وتجاوز جمالياتها المبتذلة. وقد ظهرت لنا مغالاته ـ كما يصفها بعضهم ـ شكلاً لطاقة الحرية في بلاغتها المكبوتة، وشكلت كتابته تعبيراً طليقاً عن المشاعر الداخلية المشروعة، مثلما شكلت لغته تضاداً مع واقع يتناقض معها[3]، ليكون الوحيد الذي أبدع أفضل وصف لأسوأ حالات الإنسان[4].

إن الطرافة تكمن في أن مزايا زكريا تامر التقدمية، إستقبلت من النقد المتياسر في نسخته البكداشية الرديئة، على شكل إدانة صريحة، أحياناً[5]، وخَبيّة، أحياناً أخرى، لنَفَس، كما يقولون، بورجوازي، متعال على الجماهير[6]. وهي، في حقيقة أمرها، تعبيرٌ عن «انفصام الوعي» Dissociation of Sensibility في تمارين الستالينية العربية الضريرة، وهي تمارس محازبتها العمياء[7] بحماسة ـ و «صدق» أحياناً ـ عن كذب الآخر، وهو يحقق سطوته الخاسرة في أماكن مقهورة أخرى من العالم.

لقد كتب الشاعر الهنغاري Miklos Gimec ذات مرة: «رويداً.. رويداً، بدأنا نعتقد.. أن هناك نوعين من الحقيقة الموضوعية. وإذا كان مقياس الحقيقة يكمن في المنفعة السياسية، فإن الكذب عندئذٍ يعد [صدقاً]».



ورغم مجاهدة تلك الممارسات النقدية، في بث فرقة مفتعلة بين الكاتب وجماعته البشرية، ظل زكريا تامر أكثر تأثيراً من سواه[9]، ليس للأسلوب في لغته العالية فحسب، وليس للجدة في الموضوعة، وشكل عرضها فحسب، وليس للقصد الخالق، وهو يحيي الضمير في علاقته مع الأعراف الإنسانية، وللضمانة الأخلاقية، وهي تغلب المشاعر الإنسانية على نقائها فحسب، بل لكل هذا وذاك، وللروح تعلن عداءها لكل ما يوسخها، ولكل من يلوث مسعاها الخيّر نحو طبيعتها الأولى. والغريب، أن هذه التمارين النقدية التقدمية، هي التي حاولت إظهار زكريا تامر عبثياً وعدمياً ومتعالياً على الواقع والناس، لتنسجم مع بعض الغايات المسخرة «لإلهاب مشاعر» فئات منضوية تحت شعار يسار فتنتهُ ظروف لم يفهمها، ولم يتواصل مع أسبابها[10]، حتى بدت خيانته لواقعه، وكأنها سبب وحيد وكافٍ، لتأكيد هزيمته المؤسفة والمخجلة.

لقد جعلتنا صفة المتمرد، الباحث عن مصير بشري، خارج الخوف والمذلة، العنيف، الشاعري، مدمر الصيغ الساكنة، صانع المجاز الطليق واللغة النافرة، الطالع من أقبية الذات المرهقة بعذاباتها، العربي؛ المقهور والثائر، سيد الاستعارة والتأويل - الظاهرة بوضوح عند زكريا تامر - أقرب إليه من سواه، وأقرب إلينا من غيره، وكأنه مثال جديد يليق بالجديد، الذي يستجيب لدوافعه العادلة، فيفرد العنف[11] صِيَغاً إبداعية ومجازاً تدميرياً[12] يحث في شهوة الهدم، التي هي، في الوقت نفسه، شهوة الخلق: الوشيعة التي «مغنطت» جيلاً من المبدعين لدارة زكريا تامر الواسعة.

عنف اللغة

لقد كان الاقتراب من زكريا تامر، إبتعاداً عن الثنائية والتجزيء. إذ إن البحث في الحرية، إقترن بسلوكها الكتابي، وتحتم على الممارسة الإبداعية، أن ترقى إلى حدود دفع الحساب أمام السلطات: سلطة المؤسسة، سلطة الأعراف، سلطة الذائقة، سلطة النقد الوصائي، ذاك الذي يفترض هيمنةً على المبدع، حتى على ذاك الذي تجاوزت أداته، كما هي الحال عند زكريا تامر، حداً لا تدركه الذائقة الأيديولوجية المسخرة، إذ بلغت درجة عالية من التوتر والانفعالية، واتسع نصه، ليصبح الجمال فيه نقيضاً «لجمال» الواقع، والشقاء تعبيراً راقياً عن حالته، البعيدة عن التعبيرات الساذجة في «النضالات المطلبية»، والانشغالات اللفظية عن عرق العمال والشغيلة والاستغلال الطبقي!

لقد أصبحت واضحة، وربما لأول مرة، في الفن القصصي العربي، مشروعية عنف الصورة في مشهدها المثير، وصار جمال الرجولة، وربما لأول مرةٍ أيضاً، يتكللُ بعذابها، لا بخروجها من العذاب، والعطف عليها، كمادة رأفة للكاتب والقارىء معاً. وأخذ العنف في القص، يحث نفسه كقوةٍ جماليةٍ، إضافة إلى كونها قوة تعمل على تخليص الإنسان من انكساره، وأسباب هزيمته. يقول زكريا تامر: «العنف في قصصي ليس بضاعة مستوردة، أو نزوة، أو عقدة نفسية، أو نوعاً من الإثارة والتشويق. إنه فقط تعبير عن حياتنا اليومية. نحن الذين نعيش في عالم مفترس سفاح، لا يمنحنا سوى السجون والخيبة والرماد ويجللنا بالهزائم.

إن الإنسان العربي يتعرض يومياً لمجازر وحشية. فليس من المستطاع الكتابة عن الياسمين الوديع، بينما النابالم يشعل حرائقه في اللحم البشري»[13].

ويمتد عنف اللغة إلى تعبيراتها المجسدة. وقد بدت صارخة وضاجة مع المرأة، وكأن استحضارها يتأتي من ترجيع الشعور الأوليِّ، الذي يدفع العنف إلى إلحاح بدائي، يُعيد صورة الخلق الأولى[14]، التي لا ترى في الجنس منطقة عازلة بين اللحم والدم من جهةٍ، والعقل من جهةٍ أخرى[15] وليتجاوز اللحظة الميكانيكية إلى تجريدها بلغة متعالية على معناها المباشر، وبمجازات لا تعبر عن مكنونات وشائج النفس فحسب، بل على قدرة الكاتب في بلاغته الشعرية الفذة، عبر متواليات لغوية، تحمل المعنى الحسي إلى مدى آخر غير مُدركٍ في بلاغته المباشرة، إلا لمن يستجلي قوة اللغة بتشكيل، هو أقرب إلى صيغ الفن التشكيلي، وقياسات اللوحة الحديثة، التي لا يخضع فيها اللون لمساحته الخاصة، إذ يخرج عن مساحته المعتادة، ليشكل ظلاً آخر موازياً للمعنى الظاهر، وبالتكرار التجريدي للمعنى المثير للحواس، يتولد الالتباس بين المعنيين الظاهر والمُضمر، وينتقلُ المعنى من قصديته إلى محمول، يجعل من الاستعارة مفهوماً، لا يعرف إلا بالاستعارة، على حد تعبير تيودروف: «وانهمر الغبار بكثرة، وتحجر في شكل حيواني، جائع منذ قرون. أطلق عواء في اللحظة التي دخلت فيها جميلة بنت جيراننا إلى منزلنا لزيارة أمي المريضة، التي لا تغادر سريرها منذ مرت صبية نضرة وكسنبلة خضراء»[16].

وفي قصة «البستان»[17]: «كانت سميحة في الأيام القديمة سمكة تحيا في البحار ثم تحولت فيها بعد إلى قطرة ماء في غيمة، ويوم التقى بها سليمان كانت قد أمست امرأة جميلة، فعشق فمها ذا الشفتين الرقيقتين اللتين تهبان النار والموسيقى للهواء والضوء الماء».

وفي قصة «رحيل إلى البحر»[18]: «أحببت سعدى بضراوة.

عنف جنسي يلغي الفارق بين ما هو اجتماعي وما هو بيولوجي

واقتحمت خيمتها ذات ليلة ذئباً يتضور جوعاً. وحين خبت النار في دمي ولم يبق فيها سوى حفنة رماد، أغمضت عيني وتلألأت النجوم فوق مدن الأرض طيوراً من فضة. وعندئذٍ سمعت سعدى تهمس بضراعة: «خذني إلى البحر».

أين البحر؟ البحر بعيد، والقمر أصفر هزيل مشوه الوجه، مثبت فوق صحارى من رمل وقماش ولحم ساخن، ولقد رجعت السنونوات إلى البستان وبكت لما وجدت أعشاشها القديمة متهدمة. أين البحر... الحقل الأزرق العاري؟».

وفي قصة «خضراء»[19]: «وقفت المرأة في الحديقة، يطل عليها من الأعالي قمرٌ من حجر أصفر. وكانت قدماها اللتان تطآن التراب عاريتين، وتناهى إلى سمعها غناء خشن فأحنت رأسها بانكسار. وكان الخوف في تلك اللحظة طيراً أبيض مذبوح العنق».

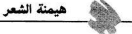
وفي قصة «قرنفلة للإسفلت المُتعب»[20]: «وأحست الفتاة أن الرجال السبعة قد اقتحموا غرفتها. إنهم حولها. أيديهم تلمس لحمها بجوع. إنهم يلهثون بصوت مسموع. وتفوح منهم رائحة حيوانات امتزج عرقها بأمطار مطلع الربيع.

وقال أحدهم: ستكون أكثر جمالاً وهي عارية. فامتدت الأصابع في الحال إلى ثوبها ومزقته، ولم تشعر الفتاة بأي خجل، إنما غمرها فيض من العذوبة الممتزجة بحنين جارف إلى قسوة حارة».

لقد رأى د. هـ. لورانس: أن الحب وراء مبالغاته، فيما وراء إفراطه الهذياني، يبقى القوة الوحيدة القادرة على اقتحام حصون اللغة والعقل. أي العائقين المتوارثين من رعب الإنسان السحيق من الحب، ومما وصف زوراً بأنه قوته المضنية[21]. وقد سبق لماركس أن رأى أن ما هو إنساني، لا يمكن إرجاعه، بصورةٍ آليةٍ، وبخطٍ مستقيم، إلى ما هو اقتصادي، مع أن تحرير ما هو اقتصادي، هو شرط ضروري، في التحليل الأخير، لتحرير الإنساني، وهذا يعني بكل بداهة، أن مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة، هي مشكلة نوعية، لا يمكن إرجاعها إلى مشكلة أخرى أعم منها[22]. ومن هذا المنطلق، أيضاً، يمكن أن نستقرىء أسباب عنف الصورة الجنسية، عند زكريا تامر، دون افتراض المنطق الاجتماعي، وموقعه في التراتبية الطبقية، إلا بمقدار ما يخص دوافعها النوعية، التي، غالباً، ما تكشف، عبر اللغة الثرّة، عن سرائر أبطالها الغامضة، وهي تندفع بتطرفٍ نحو تحقيق رغباتها المقموعة، بسلوك قاس، يعبر عن نفسه بوضوح شهواني، ليستطرد فضح أسبابه، كلما أوغلت الشخصية القصصية في عذابها، وكلما ازداد الضغط على بؤرة توترها النفسي والجسدي.

إن كل ما له صلة بالجنس، في كتابات زكريا تامر، على الرغم من عنفه وتطرفه ـ اللذين يبدوان، للنظرة المتسرعة، هدفاً قائماً بذاته ـ يأخذ، كما في التحليل الليبيني الجديد، مظهراً اجتماعياً، حيث يصبح شرطاً للتغلب على غريزة الموت [تاتانوس]، ودفاعاً مشروعاً، ضد العنف الذي يتعرض له من السلطات القائمة: الموروث، العادة، والشرع... إلخ.

ولأن الشخصية المقهورة تفترض العنف رداً على العنف[23]، فإنها عند زكريا تامر، تجد، أحياناً، تعبيرات مخزونها الداخلي في صورته الجنسية، التي تلغي الفارق بين ما هو اجتماعي، وما هو بيولوجي.



هيمنة الشعر

إن العنف في قصص زكريا تامر، يدخل مباشرة في نسيج اللغة، فيكسوها قوة مؤثرة ونفوذاً واضحاً. فهو، إذ يغني المضمون بحالته وأسبابه، يضفي على الحقائق الداخلية، قوة ارتباط الأفكار بدوافعها، وتتوشج العلاقة بين اللغة، كأول عناصر الأدب، وبين محمولها الاجتماعي، صيَغاً لدلالات أخرى. ففي قصة من قصصه، نراه يُنظّم عنفه الفرداني ذا الطابع الجسدي، ليصل إلى مبتغى آخر[24]. وفي قصة ثانية يمجد الشهوة لأنها تلغي الجوع. وفي قصة ثالثة يوازي الوصف عنده بين المرأة والموت[25]، وكأن المرأة تدفع الرجل إلى مصير يحاربه، وإلى معنى يحرر الغاية من هوامشها. وكلما توغلت اللغة في الطبيعة البشرية، ظهرت الرغائب عارية على أرض بداءتها الأولى، وتخلص الطبع من سلطة الشرع. ودفع المرء نفسه، في عملية الخلق هذه، إلى خلق نفسه، إذا استخدمنا تعريف برنارد شو لماهية الإبداع[26].

إن العنف في مشهده الجنسي، يظهر الإنسان، في قصص زكريا تامر، مأساوياً وروحياً في آن، فهو الذي يتيح أفضل السبل للفرار من كراهية المحيط، وهو الذي يحرر الدافع البشري من قوته الضاغطة، وهو المؤثر إلى رفض القائم الاجتماعي، في سلطته التي تقوم على التحريم، وهو الذي يدخل في الصياغة الفنية، ليصبح أساساً لها، لا إطاراً لمضامينها. ومع كل هذا، لا يمكن اعتبار الجنس، في أدب زكريا تامر، قوة الصراع الأساسية، لأنه أحد أشكال تعبيراتها الاجتماعية الرافضة لمخاتلة القيم، في أخطر مفصل من مفاصلها، وأكثرها حساسية، في مجتمع، يقوم أساس الشرف فيه على الجنس، لا سواه. بحيث لا يتحدد كصورة لوعي الآخر، ولا يتحدد كجوهر للعلاقة البشرية في ضرورتها، التي يُفترض أن تضع في الحسبان رغبة الكائن البشري في أنسنة الـ Erotologie، خارج الذعر من مردودها الاجتماعي.

إن العنوان العريض لقيمة الجنس، في قصص زكريا تامر،



هو التعبير عن حالة الوجود الإنساني، وقد بلغت في تجريدها درجةً عالية من الواقعية. إذا افترضنا مع نجيب محفوظ، أن ليس هناك أشد واقعية من أدب اللامعقول[٢٧]، فبالافتراض، والتأويل، واستبصار الدافع المُضمر، ورفع الستر عن الباطن، تتعرى حركة المشاعر البشرية، ليظل الجنس حاضراً في الوصف، مذكراً «بالتابو» المتسلط على حياتها، القامع لحريتها الجسدية والروحية، ولتصبح اللغة، في الوقت نفسه، أداة المضمر وكشافه، من حيث هي وسيلة لكشف الحقيقة المجهولة، لا تعبير عن حقيقة جاهزة[٢٨].

إن زكريا تامر، في سعيه لأن يكون التعبير المترف أداة لبرهان الحقيقة الشقيّة، يمايز، من خلال تشديده على هذا السعي، بين لغته ووظيفة اللغة في معناها المباشر، وقد يُسرف في شاعريتها واستعاراتها وغرابة محمولها وصورها، حتى لتبدو، وكأنها الاتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه[٢٩]. فهي، من الوجهة البيولوجية، أداة اتصال. ومن الوجهة البلاغية، نمط نفسي، حاد، متوتر، إستعاري، يأخذ ما للشعر من مزايا وشحنات، ومجاز يصوغ نفسه بنيٍّ، لها منطقها الخاص، الذي يخرج المعاني إلى فضاء آخر، مشحون باستخدامات ودلالات، تكسر الأعراف اللغوية ومنطقها المعتاد، إذ تتعاقب الألفاظ بظلال متفردة، وأنساق بلاغية، تعطيها مداليل بعيدة عما التصق بها من معانٍ شائعة واستخدامات مطروقة[٣٠].

إن المجاز، في لغة زكريا تامر، يضفي على تعابيره معاني جديدة، ومستويات دلالية مبتكرة. هي، على عكس ما يشير بعضُ النقد، بعيدة عن لغة شخوصه، لأن الثانية تظل في تفسير الحالة المباشرة، أما الأولى فهي في الوصف الذي يعبر - وإن أسرف في المواجهة والسرد والمباشرة[٣١] - عن حالات شخوصه المُضطربة. وما هيمنة الشعر في قصصه، إلا تصعيد لوتيرة معنى، يقوم على دلالاتٍ شعرية تخيلية عالية المستوى، واتكاءات نفسية، تحرر المعنى من قصديته المباشرة، باستثمار فذّ لثراء اللغة الشعرية وغناها[٣٢]. ولنأخذ، على سبيل المثال، القصة الأولى من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»[٣٣]، لنرى كيف تشير بدايتها إلى سلوك القاص اللغوي، وبنية ممارسته الشعرية، التي تفرد بمقدرتها، تلك المشاعر المنضوية تحت حالاتها الإنسانية، وتبسط المكان لحدثه:

«نهر المخلوقات البشرية تسكع طويلاً في الشوارع العريضة المغمورة بشمس نضرة، حيث المباني الحجرية تزهو بسكانها المصنوعين من قطن أبيض ناعم ضغط ضغطاً جيداً في قالب جيد. وتعرج النهر عبر الأزقة الضيقة وبين المنازل الطينية المكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة، وهناك امتزجت مياهه بالدم والدموع وبصديد جراح أبدية وعثر النهر في ختام رحلته على نقاط مبعثرة بمهارة، مختبئة في قاع المدينة، فصب فيها حثالته الباقية».



بساطة خداعة تخفي أسلوباً دقيقاً وأفكاراً مفاجئة ومشاريع شجاعة

ولنستدرك قيمة ما قدمه زكريا تامر للشعر، حركة ومنجزاً، وما أفاد به القص ولغته، سنختار مقطع النهاية في قصة «الرجل الزنجي»[٣٤]:

«وكف الثلج الأصفر عن التساقط في دمي، وانحدرت إلى عالم هادىء يتصاعد من كهوفه غناء كآبة متوحشة، وتساءلت وأنا أدس يدي في جيب بنطالي: «هل مات الرجل الزنجي؟!».

ويحلق غناء الكآبة المتوحشة فوق غابات من زنابق ذابلة سوداء. وأنفث دخان سيجارتي بوجوم، ثم أمضي إلى الأمام، ظهري منحن، وحذائي يضرب وجه الرصيف ضرباً سريعاً متلاحقاً على الرغم من أني كنت أدرك بوضوح أن ليس لدي ما أفعله».

إن لغة زكريا تامر، وإن أوغلت في تورية الشعر ومجازه، هي لغة صافية وغير مخاتلة، إذ إن بعضها يزدحم بالفجاجة والقصدية المباشرة، إستجابة صريحة لما آل إليه واقع الحال العربي، بسرد يقربها من الحكاية الشعبية حيناً - وهي، على كل حال، أحد مصادره الثرّة - وأحياناً أخرى، من الـ Satura في هجائها المر للواقع، دون السعي إلى صورة تضاد تبالغ في حالتها، كما في قصصه الأولى، التي كتبت في مرحلة النهوض، وكأنه بذلك يكمل مأساوية الحدث، بإبداع يوازيه، عبر رؤية قاتمة تتعالى على التفاؤل السهل، لتدين مظاهر التسلط، والقمع، والقبح، والهزيمة في مظاهرها المختلفة: السلطة، وقوة العادة، وتجيير الوعي، واللامبالاة، وحس الخيانة والحيادية... إلخ. وهي، وإن تباعدت في أشكال تعبيرها، الذي يأخذ، أحياناً، صِيَغ الأمثولة وأحياناً، صوراً وتداعيات لطباع، فإنها جلية منهكة، يوحدها، جميعاً، شعور إنساني أصيل[٣٥].

الألم والسخرية

إن شخوص زكريا تامر، فوق كونها شخوصاً مقهورة، هي شخوص، ترفض، في الوقت نفسه، هذا القهر، وتمشي في المواجهة حتى نهاياتها الممكنة. شخوص «تبرق عيونها بحنق لحظة يموت حلم ما». الراية في أيديها بيضاء تمنح ظلاً لأيام الطفولة، والغضب أغنية رجال مهزومين. «فيوسف»، بطل القصة المدهشة، التي تحمل العنوان نفسه، يتقدم رغائبه؛

يحطم اللعبة وقواعدها، ثم يدخل الرغبة بوضوح صارخ، ليكسر «التابو»: يعايش زوجة أخيه، يسامر العاهرات، ويفتح بوابة «سميرة»، قافلاً الرعشة الجنسية الناقصة، وبعد ذلك، يبدأ باكتشاف المدينة من جديد. شخصيته خشنة، يكشف، من خلالها، الكاتب أبعاداً خصبة في الشخصية الأدبية وتعددها. فالتناقض، في مثل هذه الحالة، تكميل لمسارٍ فنيٍ، يتجلى بتكشف جوانب جديدة للقسوة.

إن «يوسف» فائق العذوبة، حين يهرب من دار أبيه، وفائق القسوة في مناخ بحثه عن العمل: «أعطنا خبزاً ولحم نساء أيها الرب الفولاذي».. شيء من اختلاط المهزلة بأسبابها، والسخرية بالألم.. عالم المفارقة والحلم، الحلم الذي لا يغلقه زكريا تامر، حتى ولو كان شائباً، فالحلم لديه يظل مفتوحاً إلى أقصى حدوده وشخوصه المقموعة لا تترك فرصةً للحلم إلا وتستغلها، وهي، على الغالب، شخوص متباعدة في تاريخها، وواقعها، ودوافعها، وموروثها، مأخوذة أحياناً، من التاريخ أو من الافتراض، وأغلب الأحيان، من الحارات الشعبية أو المقهى، وغالباً ما تكون مَدِينية[٣٦]، خرجت من معمارية مغلقة إلى فضاء الكتابة؛ شخوص نائية عن عالمها مبعدة أو مبتعدة، يدب التعب في أقدامها وظهورها، وتضطرم أرواحها بالرغبات والأحلام، تسكن أقبية من غرفة واحدة. حيوات بدلالات واسعة: رجال تاريخ منتصرون مقيدون بهزائم الحاضر:

[طارق بن زياد، يوسف العظمة، عمر الخيام..]. بشر تسير وراء جنازات. مدن يأكل حدائقها الأسمنت. فتيات يافعات يمتن مرفوقات بصرخات حادة، ثم ينهضن من التوابيت. عشاق مكسورون وسكارى مهمومون. مواطنون يبحثون عن الحرية في مدن مستعبدة. مخلوقات تصف في نشيد الموت دون سبب و «رغبات في سماع موسيقى تتسكع في الدم عذبة ضارية». «فطمة»، على سبيل المثال، واحدة من عصافير زكريا تامر المذبوحة، تنبئنا منذ الأسطر الأولى بخاتمة حكايتها:

«ولما انتهت صلاة الظهر، غادر الرجال المسجد، يرين عليهم خشوع هادىء وكآبة عذبة، واتجه معظمهم إلى مقهى حارة السعدي، وهناك تكلموا عما حدث قبل أيام، فلقد قصد منذر السالم مخفر الشرطة، وأعلن مرفوع الرأس أنه ذبح أخته لأن العار في حارة السعدي لا يمحوه سوى الدم. وهكذا فقد ماتت فطمة، الفاكهة تحلم بها كل الأشجار. فطمة امرأة جميلة، وكان أجمل ما فيها شعرها الأسود، الماء المظلم الذي لا تتألق فيه نجمة، والخيمة التي تمنح الأمان للمطارد الخائف»[٣٧].

قصة لم يقل فيها زكريا تامر الكثير. إكتفى فيها بموقف شعري، قائم على الحكاية، وتحديداً، على بناء الحكاية الشعبية أو «الحدوتة» في أسلوبها السردي، الذي تم تطويعه لموقف المؤلف من عالمه الحقيقي[٣٨]. إنها صورة لامرأة راكضة باتجاه الدم، إمرأة مطاردة في حارة تهجرها الأنثى لحساب ذكورة متهورة مقهورة.

إن الذكورة والسكين، في حارة السعدي - كما في أغلب حارات زكريا تامر القصصية - قبضة واحدة لرجل ينهض فجأة ويقتل، دونما تفكير، لحساب الشرف المناقض للحب!

وفي «الاستغاثة»، قصة مدينة محاربة، تنام وتنام طويلاً، ومن فرط نومها، يهرع إليها تمثال نحاسي ليوسف العظمة، ليوقظها من سباتها:

«أقبلت الاستغاثة ليلاً إلى دمشق، طفلة مقطوعة الرأس واليدين، وترابها يحترق، وطيوراً تودع أجنحتها السماء والأشجار، غير أن أهل دمشق كانوا نياماً، فلم يسمع الاستغاثة سوى تمثال من نحاس لرجل يشهر سيفاً، ويقف فوق قاعدة من حجر مطلاً شامخ الرأس على حديقة مبنى. واجتاحت الاستغاثة تمثال النحاس مريرة ضارعة، ففقد صلابته شيئاً فشيئاً ثم تحول إلى رجل يمشي ويتكلم ويغضب ويصرخ. وأغمض يوسف العظمة عينيه، وأحس بأن شرايينه تمتلك آلاف الأجنحة التواقة إلى فضاء رحب، فأطلق استغاثة، إلتقت بالاستغاثة الآتية من أرض يحتلها الأعداء، وامتزجتا في صراخ مرير، تبدد في ظلمة الليل المهيمن على دمشق النائمة»[٣٩].

إنها قصة تلتقي فيها السخرية بالمأساة، في نسيج حكاية، هي واقع حال ليس إلا، واقع حال مرموز، والرمز فيه لا يعرقل القص، لأنه يطلقه من إطار القص التقليدي وصرامته، ويصطنعه من ذهنية سريعة ساخرة، وبيان صريح عما آلت إليه ليالي العواصم العربية بعد حزيران. قصتان نموذجان لعدد من قصص زكريا تامر، تتحركان على مساحة واسعة من المأساة، وإن كانت المأساة فيهما تأخذ وجهين، يبدوان على تغاير: مأساة أنثى في حارة ذكورية متهورة ومقهورة أيضاً، ومأساة الصمت في عالم يحتاج إلى الضجيج. موضوعان متباعدان ومتقاربان في آن واحد، منتوجان لواقع الاستلاب، الذي يوحدهما في طاقة تعبيرية، قائمة على المحمول وإشارته، في بيانها الواضح تماماً، كضربة حداد قوي فوق حديده المُحمى، ضربة لا تعطي الأشياء شكلها النهائي، بقدر ما تُغيِّر في شكلها الراهن، وهذه أحد أسرار عبقرية زكريا تامر في استثمارها الفذ للسخرية والتهكم في ردائها الواقعي، وتكنيكها[٤٠]. الذي يخدم ببساطة تخفي في حناياها عمقاً لا يستدرك إلا بإدراك مقدرة الأسلوب العظيم وشجاعته، والبساطة خداعة للغاية، فهي تخفي في ثناياها أدق مظاهر الأسلوب، وأشجع البرامج، وأكثر الأفكار فجائية، مثلها مثل الأسلوب، الذي لا يتكون، حسب رأي



تشرنشيفسكي، من تلقاء نفسه ومن جمالياته القائمة بحد ذاتها، بل يتشكل باعتباره سلاحاً ماضياً ومخلصاً للأفكار[41].

حداد في وطن الفخار!

كانت الناسُ تهيء نفسها لعذابات هادئة واستسلام! وكتظاهرة صامتة، ضاجة، إبتدأ زكريا تامر يدخل زمننا، تظاهرة كتلك التي تسير في الشوارع الديموقراطية في مدن الضباب، هناك، حيث يعيش، الآن، زكريا تامر، وحيث يسير البوليس بخوذاته، ودروعه. وتهذيبه الجم! محيطاً بمتظاهرين قد ينفجرون ـ وهم، على الغالب لا ينفجرون ـ ولكنهم يكتفون بخطابات مشوشة في الـ «هايدبارك»، هناك، حيث يُستخدم الكلام لطلاء الهواء، بدل أن تتسخ الجدران بالطلاء الحقيقي والشعارات!

كان ذلك إبّان يفاعة نارية طافحة بالأوهام والأحلام، لجيل بدأ يتهدم كالقرميد القديم، أثر هزيمة عسكرية صاعقة، جيل ظل ينتظر شيئاً غير محدد، طافح، أيضاً، بأشياء غير محددة!

إنتظار سيدُ تعبيراته الكلام.

كلام في الفكر؛ أوضح مسالكه التأويل.

كلام في المسرح؛ الحكمة فيه للإدانة.

كلام في الشعر؛ الانتظار فيه للانكسار والتشفي وفقدان اليقين.

كلام في المرأة؛ الذكورةُ فيه ساطور الأنوثة!

زمن مخصص للكلام مسترسل في الكلام.

زمن لا وقت فيه، إلا للكلام الذي ينتج من فراغ الكلام السابق عليه، حيث البيان السياسي العربي الفاقع «يتواضع» بثقة ضلّت الطريق إلى تحرير التراب الوطني، فاهتدى إلى تسليم المزيد من الأرض والوجدان والإنسان، فأخذت الإذاعات مهمة التحرير، مثلما أخذت على عاتقها إعلان البيان الأول للسقوط.

في ذلك الوقت بالتحديد، قبل الهزيمة بقليل، أو بعد النكسة بقليل، لا فرق! عند محطة الخيبة التي ابتكرت ذلك اليقين المرّ، دخل علينا زكريا تامر ـ نحن جيلَ السبعينات الخائب والعنيد ـ من التظاهرة الضاجة الصامتة؛ دخل ليخرج على إرادة الكلام الرخو، المهذب، الكلام، الذبابيِّ الكسول.

خرج لا ليقف في طابور الإصغاء وجوقة المنشدين، بل ليعبر إلى رصيف آخر، حيث المارة يعبرون ويتوقفون!

وقف ليكتب بكل أنواع الطلاء، معلناً خروج الحديد على النار، هو، الذي خرج من فرن الحدادة، في الوقت الذي خرج فيه غيره، من قوائم لوحات النجاح في الجامعات الحكومية، والمدارس العصبوية العمياء، ومقاعد الولاء الأيديولوجية والعائلية وسواها. و «الخروج»، بحد ذاته، ليس مجداً للرجل ولا لسواه، لأن الأدب الخالد، ليس حكراً على الحدادين، ولو كان كذلك، لامتنع المصفحون ضد الثقافة، عن طلي أبواب غرفهم الحديدية بالذهب، ولأرسلوا الحدادين إلى الفنادق الفارهة!

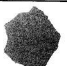
ليس مجداً، إذاً، لزكريا تامر، أنه كان حداداً، وليس عيباً عليه. المجد له لأنه أخذ من عالم الحديد، الأثير لديه، أمرين من أمور كثيرة:

أولهما: أنه لم يتخلَّ عن مهنته الأصلية، بل بقي، كما كتب عنه محمد الماغوط، حداداً شرساً في وطن من الفخار، وطن لم يترك فيه شيئاً قائماً إلا وحطمه، ولم يقف في وجهة شيء سوى القيود والسجون، لأنها بحماية جيدة[42].

ثانيهما: طرقات مطرقة الخلق الحادة، وشكلها المختصر المضغوط، فكان أغلب أدبه، مثل البرقية المستعجلة، التي تحمل نبأً صاعقاً، لا تمحوه الذاكرة، ولا يطاله النسيان. وربما، لهذا، لم يسترسل في بعض قصصه في الكلام: طرقة سريعة.. طرقتان.. ثلاث.. وكفى. ولو كان غير ذلك، سيحلو له، ربما، أن يتوقف طويلاً عند «الحكي» الطويل، حيث تنتظم الخليقة في طابور الإصغاء، بانتظار تفصيل الثوب الدرامي اللاهي، الذي عُلق في «فاترينات» قصة ما قبل زكريا تامر، حتى جاء الرجل ليكسر زجاجها اللامع، ويمزع الثوب، ويعري جسداً للقصة، حتى وقته، كان أغلبه يلبس أردية كثيرة صارمة وجهمة، فكانت بسبب ذلك ثقيلة وراكدة[43].

وحين وصل «صهيل الجواد الأبيض» و «ربيع في الرماد»، أعمال زكريا تامر الأولى، كان الدليل الأول، الذي أشار على جيل بكامله أن يخرج إلى فضاء الخلق الرحيب. ومع «الرعد» و «دمشق الحرائق»، بشيء أكثر تحديداً، كان العنوان العريض الذي يشير إلى أن نصاً، لم يكتبه أحد قبلاً، قد ظهر ليسجل أولى حسنات زكريا تامر: موهبة عربية أصيلة، تدق أبواب الأدب العالي بقوة وثبات. وثانية حسناته، معاندة المظالم، والتبشير بحرية الإنسان، كائناً مخلوقاً للإبداع واختيار المصير. وبسبب ذلك كله، ومن أجل ذلك كله، ولأنه كتب فائضاً من القصص الخالدة، ظل زكريا تامر، موضوعاً دائماً لغيرة بعض أبناء جيله، غيرة تؤكد مكانته الواسعة في ذاكرة الناس. ومسلكيته الإبداعية، التي جعلته الأكثر حضوراً واهتماماً نقدياً، لأسباب كثيرة، تؤكد الإجماع على أن زكريا تامر هو أهم كتاب الستينات ليس في سورية فحسب بل في العالم العربي عموماً.





إن هذا الإجماع يقوم على عدة معطيات:

أ - فرادة البناء القصصي، القائم على دمج العقلاني في اللاعقلاني، والشعور في اللاشعور، اليقظة في الحلم، المعيش في المتخيل.

ب - هيمنة عنصر التخييل البلاغي، القائم على الصورة والمجاز، والانتهاك المنظم للغة والعناصر المادية البنائية وعناصر الواقع، الذي يؤدي إلى هيمنة الانفعال على حساب صرامة المنطق العقلاني.

ج - مجموع العناصر السابقة تجعل من زكريا رائداً في تمثله بتجربة الشعر الحديث، الذي قام بالانتهاك المنظم عينه، على مستوى اللغة والصورة والواقع، مما أدى إلى علاقة متفجرة، بالكتابة، باللغة، بالواقع.

د - لم يتأتَّ لأي كاتب قصصي سوري، من الرعيل السابق، أو من جيل الكاتب، أن يترك أثراً على كتاب القصة، غير زكريا.

هـ - زكريا من الكتاب القلائل، الذين كونوا عالماً قصصياً، عماده التجانس بين البناء والرؤية، بين بناء منتهك للبنى الفنية القديمة، ورؤية تشاكله في انتهاك البنى الذهنية القديمة، وإن كان هذا التجانس، يقوم على الوحدة في التمزق المطلق معرفياً وجمالياً واجتماعياً(٭٭).

لقد أكدت اللحظة الإبداعية عند زكريا تامر، أنها لا تتكىء على جماعة بشرية مختزلة، ولا تستثمر تجديداً شكلانياً عابراً، ولا تقوم على المقولات المعلّبة عن الأدب ووظيفته، ولا تستنفر اللغة المصنّعة، ولا تقدم الفطائر، كاملة الدسم، لجائعي الحكي عن الطبقات وصراع الطبقات. إنها تتقدم كلحظةٍ للحرية الخالقة، حرية الانبثاق والوصول والحلم، تأخذ حياتها من الشعر والموسيقى، الدراما والسخرية، السينما والصحافة، الحركة واللون، ومن الأشياء الكامنة في روح الناس وحياتهم، لتنمو على الورق حيّة

ابن الحارة الشعبية

وسأذكر،

قبل التوقف، عند المحطات الأساسية، في حياة زكريا تامر، ما قاله أحد المبدعين، المعروفين اسماً وشكلاً في مساحة واسعة من القراء:

- إبن الـ . . . (ويقصد زكريا) مثل النار حصد كل شيء.

قال ذلك في لحظة بوح هبلاء.

قال، أيضاً، ولو عددنا المحسودين، فعلياً، على الكتابة، فإننا سنتوقف كثيراً عند زكريا تامر.

أنا دمشقي المولد - ١٩٣١ -. تركت المدرسة، عندما كان عمري ١٣ سنة واشتغلت في مهن يدوية عديدة. لكن المهنة الأساسية التي كنت أحبها وأعود إليها باستمرار هي الحدادة. بدأت بكتابة القصة القصيرة العام ١٩٥٧(٭٭). ربما، الآن، أشتاق إلى مهنة الحدادة كثيراً. وأحن إليها أكثر. والسبب أن إنسان المعمل له وجه واحد: الصديق صديق والعدو عدو، ولكن اضطراري إلى الاختلاط في أوساط المثقفين، جعلني أكتشف أن الشخص الذي يمكن أن يعتبر تشي غيفارا، في هذه الأوساط، له مائة وجه على الأقل. وأحار بين الوجوه، وتصعب علي كيفية الاختيار ففي مجتمع المثقفين، لا صداقات ولا عداوات. من هنا، أقول إن حياة المعمل تمنح الإنسان ثقة أكثر، بينما العيش مع المثقفين يزعزع هذه الثقة بالإنسان. فإذا أردنا تصنيف شعبنا على المثقفين حتماً، سيكون رأيي منه أكثر من سلبي.

بدأت بكتابة القصة القصيرة، وكنت لا أزال أستعمل المطرقة والسندان. وفي العام ١٩٦٠، تركت مهنتي، لا لأنني كنت تواقاً إلى تغييرها، بل لظروف اقتصادية، مرت فيها البلاد، حين عمت البطالة، وأقفلت أكثر المعامل. وفي ذلك العام، ظهرت أول مجموعة قصصية لي «صهيل الجواد الأبيض»، تلتها «ربيع في الرماد» [١٩٦٣]، و«الرعد» [١٩٧٢] و«دمشق الحرائق» [١٩٧٣]. كما صدرت لي مجموعة قصص للأطفال بعنوان: «لماذا سكت النهر؟»، وتضم أكثر من خمسين أقصوصة، وكرت سبحة قصص الأطفال: «قالت الوردة للسنونو»، «بلاد الأرانب» و«يوم بلا مدرسة». وفي العام ١٩٧٨، صدر آخر كتبي «النمور في اليوم العاشر».

وأنا متزوج ولدي ولدان: أدهم وعمر. لم أحلم، في يوم من الأيام، أن يكون لي ولد، ولا أن تكون لي زوجة وبيت. أحب الأطفال لغيري. حتى بعدما تزوجت لم يخطر لي، أنني سأنجب الأطفال وأصبح أباً.

وكانت هناك اعتبارات جعلتني سلبياً، في هذا الإطار. لأن هناك أسباباً معينة تدفع الإنسان إلى الزواج، وهذه الأسباب لم أكن أعانيها؛ مثلاً: الإنسان يحب الاستقرار وأنا لا أحب ذلك. وهو يحب أن ينجب ذرية تحمل اسمه، وهذا موضوع لم يكن وارداً بالنسبة إلي، بل العكس، رغبتي أن أكون آخر شخص يحمل اسم تامر، والعواطف، أيضاً، لست في حاجة إليها. أبداً، هذه ليست أنانية، والموضوع ليس طرحه سهلاً، بل له جوانب عدة متشابكة بعضها ببعض. وفي إحدى المرات سئلت: ما هو إحساسك بعد الموت؟ يومها قلت: أحس بفرح عظيم ونوع من الشماتة، فالقطيع العربي المحكوم، قد نقص واحداً. وهذا هو السبب الحقيقي والأساسي، لكن مولد طفلي الأول أدهم، أفادني، إذ توصلت معه إلى نظرية جديدة.



أنا ابن الحارات الشعبية، الذي يعرف تقاليد أبناء الحواري وعاداتهم، معرفة صحيحة. وأثناء حداثتي، كنت أقرأ كثيراً نتاج الأدباء والكتاب، الذين يزعمون أنهم يصورون إنسان بلادنا تصويراً صحيحاً. علماً بأنهم كانوا يكتبون أدباً كاذباً، لا يمت إلى أبناء الشعب بصلة. وهذا الأدب، كان، بالتالي، يصورني ويكذب في تصويره.. ربما كانت كتابتي نوعاً من التصحيح لما كان يكتب. كنت أريد أن أقول لهؤلاء الكتاب إن ما تكتبونه عن إنسان بلادي الكادح، ليس صحيحاً، لأنكم لم تستطيعوا سبر أغوار الفقير في بلادي، والصورة التي تقدمونها عنه، ليست حقيقية. ربما كان هذا الشعور هو الحافز الأول، الذي دفعني إلى الكتابة. إذ كنت أشعر بالإهانة توجه إلي، إلى شعبنا، من قبل الكتاب الذين يزعمون أنهم واقعيون، وأنهم قد نذروا حياتهم من أجل الدفاع عن قضاياه، وإلى آخر الكليشيهات. وكان كذباً ما كتبوه عن حياة الإنسان في الأحياء الشعبية، وإهانة كبرى لهذا الشعب الطيب المسكين، ولدفع هذه الإهانة، ولتصحيح ما كتب، شعرت أنني أتوجه لاشعورياً إلى القصة القصيرة، وأول مجموعة صدرت لي، كنت يومها لا أزال أشتغل في أحد المعامل(٤٦).

أما المسرح، فيتميز بكونه الأداة القادرة على منح الكاتب فرصة الاتصال المباشر بالجمهور. أنا أرغب في الكتابة للمسرح. ولكنني لم أتغلب بعد على الخوف المبهم الذي يسيطر علي.. إني أتخيل الكتابة للمسرح نوعاً من السير على أرض ملأى بالألغام. وأنا، الآن، أحلم بكتابة مسرحية تستفز الجمهور وتوجه الإهانات إلى ما يحترم من أفكار وتقاليد وقيم، وتدفعه إلى ضرب الممثلين(٤٧).

نعم.. إني أحب دمشق، لأني أحس أنها المدينة التي سأسقط يوماً ميتاً فوق أرضها. وأنا أحبها، أيضاً، لأنها تمنحني الشقاء والفرح في آن. ومن يعتقد بوجود مدينة تمنح الفرح فقط، فهو مخلوق لم تطأ قدماه، البتة، أرض الواقع. ودمشق مدينة شجاعة، مفعمة بالحياة، وبالقدرة على التطور، وعلى هزيمة أعدائها(٤٨).

حكاية قصيرة

حكاية قصيرة عن زكريا تامر، هي تكملة للركض المتأخر باتجاه الرجل. لقد كان زكريا، ولا يزال صحافياً، بمعنى أنه يعمل في الصحافة. وقد كنا صغيرين نسبياً! [أنا ونبيل الملحم] ذهبنا إليه، فاستقبلنا بترحاب وقدم لنا، كعادته، سجائر ثقيلة وشاياً ثقيلاً، وإجابات دافئة و«جديدة»، عن أسئلة أعددناها لحوار طويل وصريح معه، وكانت علاقتي معه آنذاك، طيبة وشبه يومية، أزوره في مكتبه وبيته، وأتمتع بأحاديثه اللماحة الثاقبة والشجاعة، واستنتاجاته التي كانت تصب في مجرى هواجسي، حول ما يجري في المحيط الوطني، وما يخطط لتنفيذه في القريب العاجل! خلص اليوم الأول ونحن نتحاور. وفي اليوم التالي، ذهب برفقتنا مدير تحرير الدورية التي كنا نعمل فيها، إستجابةً لرغبته وتأكيداً لحضوره الثقافي. بصريح القول: كنا نستخف بالتراتبية الثقافية الرسمية. لذا، قدمنا مراسيم الاعتداد، كجزء من المسخرة المفترضة. وعندما جلسنا إلى زكريا، في مكتبه، في مجلة «المعرفة» الدمشقية، وكان يرأس تحريرها، أخذ صاحبنا هيبة مفترضة، ومجد نفسه في حديث عن الأدب والسياسة والسباحة وركوب الخيل [الكلام هنا ليس مجازاً لأن هذا ما حصل بالفعل]. فما كان من زكريا، إلا طردنا نحن الثلاثة!! طرد الأول بلأمنةٍ وجلافة، وودعنا، نحن الاثنين، تاركاً الباب مفتوحاً لعودتنا... ربما لأن شيئاً ما كان بادياً علينا، وربما، لأننا جئنا من مهابةٍ غير كاذبة، وربما، لأننا نركض على الرصيف نفسه، وفي الاتجاه عينه: فضاؤنا بلا قوس، ومحكمتنا خارج القوس، وربما، لأننا مثله ندعو الله أن يمنحنا خبز ولحم نساءٍ وسجائر!! بعدها، لم نعد نرى زكريا تامر، ولم يكتمل حوارنا معه(٤٩). فقد هاجر إلى مدن الضباب، ليدخل، ربما، تظاهرة هادئة، مُسْبلاً يديه، كما فعل يوسف البدوي، عند قبو ليلى.. تظاهرة مثل جنازة، لا تعرف فيها الميت ولا تراه، ومع ذلك، تحزن عليه، وتنتحب من أجله. وربما، وقف في «هايد بارك»، وسيجارته تعطب شفتيه، ويده ترفع نفسها بتثاقل محيية وطن الفخار.

وربما فعل غير ذلك: كأن يحمل سطل دهان، ويصبغ الحيطان، بجملة شديدة الطول، يعد فيها أيام الخلق حتى المائة:

في اليوم الأول خلق الجوع.
في اليوم الثاني خلقت الموسيقى.
في اليوم الثالث خلقت الكتب.
في اليوم العاشر خلقت الحرية.
في اليوم المائة خرجت من «الضاد» وتواريت إلى الأبد!
فما الذي فعلته يا زكريا!؟
وما الذي لم تفعله يا زكريا!!
زكريا تامر!
وردة لك
وأخرى عليك! □

الهوامش

(١) هذا لا يعني، أن حضور زكريا تامر الأسر، لم يكن قبل هذا الوقت، ولكن هدف هذه الإشارات، يتمثل علاقة جيل بتجربة رائدة، سابقة عليه، وهي تتمثل هذا بروح نقدي تقويمي، يبتعد عن «صرامة» الدراسة الأكاديمية وجفافها، وإن كان يتمثلها. ولا بد من التذكير، ثانيةً، أن هذا الهدف، وإن التزم، بجانب من جوانبه، بالإطار الأكاديمي، يظل أميناً لهدفه الأول.

(٢) راجع، في هذا الصدد، دراسة ممتازة لأنطون مقدسي: مواقع جديدة للأدب ـ مدخل لدراسة الأدب والتكنولوجيا، «الموقف الأدبي»، السنة الثانية، العدد ١٢، نيسان، ١٩٧٣.

(٣) يستند هذا الرأي على الكتابات التي تناولت أدب زكريا تامر والآراء التي قيلت فيه من قبل جيل السبعينات، نقاداً وشعراء وكتاب قصة.

(٤) «إن هذا التضاد سيتزايد، لأن جبهة الكفاح الرئيسية، في المجال الفني، أيضاً، هي التغلب على التركات الضارة». جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة د. صالح الكاظم، بغداد ١٩٧٨.

(٥) من رأي لجاك بيرك، جريدة «تشرين» ٣ ـ ٢ ـ ١٩٨٠.

(٦) وقد سميناه النقد السياسي المحارب. «وهو نقد نافذ ذو طابع صحافي مواجه، تسيطر عليه الأسباب السياسية اليومية المباشرة.

(٧) أسوأ هذه النماذج كتاب «الأدب والأيديولوجيا في سورية» لنبيل سليمان وبو علي ياسين.

(٨) ليس صعباً على ناقدٍ كعبد الرزاق عيد، تقوده مبالغاته المؤسفة ليرى في بكداش مفكراً ذا قيمة عالمية ـ ولو قال سياسياً لبلعنا السكين، وكالعادة ضحكنا في عبنا ـ أن لا يرى في أدب زكريا تامر نقيضاً مفترضاً، على الأقل! ويمكن للقارىء ـ لتأكيد الأسف ـ أن يعود إلى كتابات الدكتور عبد الرزاق، أوائل الثمانينات، مرحلة التبكدش العمياء والصارخة، ليرى مدى الظلم والحيف، اللذين يلحقهما العمى الأيديولوجي، بصاحبه المبدع والدؤوب، ومدى الأذى اللذين يلحقهما الجاهل السياسي بالمبدع الثقافي.

(٩) يشير القاص المعروف سعيد حورانية، في مقابلة أجراها معه الكاتبان حسن. م، يوسف ومحمود عبد الواحد، إلى بروز اتجاه خاص في جيل الستينات يقوده زكريا، وإلى أن المسابقات الأدبية، التي شارك في تحكيمها بعد السبعين، تشير إلى أن الاتجاه الطاغي في القصة هو اتجاه زكريا. أنظر: مجلة «دراسات اشتراكية»، صيف ـ خريف ١٩٨٨، ص ١٣٠ ـ ١٣٥.

(١٠) لا نريد نبش القبور. إلا أن التوابيت، ما زالت ترغب بتلميع مساميرها، والنفعية والتلوث وبيع الآخرين، ما زالت صفة الذين يدعون نقيضها! وهناك من دفع الثمن، وهناك من سيدفعه، والوالغون في التلوث، لا يزالون يرفعون راياتهم الملونة!

(١١) يقول الطيب صالح: «أذكر إعجابي الشديد بـ «زكريا تامر» من سورية. يكتب قصائد، لكنه يكتب قصائد عنيفة وجارحة، وخصوصاً في مجموعته «صهيل الجواد الأبيض»، فهي مليئة بالعنف واحتمالات العنف في الإنسان».

ندوة [حول القصة العربية]، «المعرفة» السورية، العدد ١٣٨، آب ١٩٧٣.

(١٢) يصف، مُحقاً، الناقد المعروف جورج طرابيشي زكريا تامر بفنان التدمير، ويرى في قصة [الأعداء]قنبلة: «لا أبالغ، قنبلة، تدك دكاً كل الكلامولوجيا العربية. قنبلة لا تدع حجراً على حجرٍ قائماً في كل البنية الأيديولوجية العربية. إن زكريا تامر في قصته الجديدة فنان التدمير». «الآداب»، العددان الخامس والسادس، أيار وحزيران ١٩٧٣، ص ٥٥.

(١٣) من حوار مع زكريا تامر، أجراه ياسين رفاعية. جريدة «الرأي»، ٢٣ ـ ٥ ـ١٩٧٦.

(١٤) يقول ابن المقفع: «ما حُرم حُرم بالشرع، وليس بالطبع».

(١٥) الرأي لـ د. هـ. لورانس.

(١٦) قصة «النهر الميت» من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، منشورات مكتبة النوري، ط ٢، ١٩٧٨، ص ١٠٠.

(١٧) من مجموعة «دمشق الحرائق»، منشورات مكتبة النوري، ط ٢، ١٩٧٨، ص ٧.

(١٨) من مجموعة «دمشق الحرائق» منشورات مكتبة النوري، ط ٢، ١٩٧٨، ص ١٨٧.

(١٩) من مجموعة «الرعد»، منشورات مكتبة النوري، ط ٢، ١٩٧٨، ص ٩٥.

(٢٠) من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، ص ١٠٥ ـ ١٠٦.

(٢١) راجع في هذا الصدد: د. غالي شكري في كتابه القيم: «أزمة الجنس في القصة العربية»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

(٢٢) «المرأة والاشتراكية»، دار الآداب، ط ٣، ١٩٧٩، ص ٩.

(٢٣) راجع في هذا الصدد: د. مصطفى حجازي في «سيكلوجية الإنسان المقهور»، معهد الإنماء العربي، ط ٣، ١٩٨٤.

(٢٤) في قصص كثيرة، منها، على سبيل المثال: «أغنية زرقاء خشنة»، «الرجل الزنجي»، «إبتسم يا وجهها المتعب» من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض». أو «البدوي» من مجموعة «دمشق الحرائق». أو قصة «الرعد» في المجموعة التي تحمل الاسم نفسه.

(٢٥) في قصة «خضراء»، على سبيل المثال، في مجموعة «الرعد»، ص ٩٥.

(٢٦) كولن ولسون «الشعر والصوفية»، دار الآداب، ١٩٧٢، ص ٣٠٤.

(٢٧) مجلة «الطليعة»، السنة التاسعة، ع ١، كانون الثاني/ يناير ١٩٧٣.

(٢٨) تشتشرين في «الأفكار والأسلوب»، ترجمة د. حياة شرارة، بغداد، ١٩٧٨، ص ٥٤.

(٢٩) «عصر السريالية»، ترجمة د. خالدة سعيد، بيروت، ١٩٨١، ص ١٤٨.

(٣٠) راجع في هذا الصدد «الأفكار والأسلوب».

(٣١) ويتجلى ذلك في التصريح والمباشرة، المرتبطين بزمنهما السياسي والاجتماعي، كما في «النمور في اليوم العاشر».

(٣٢) يشير د. عبد الرزاق عيد في كتابه «عالم زكريا تامر القصصي»، دار الفارابي، ط ١، ١٩٨٩، ص ٩٦١، إلى «أن زكريا تامر هو أول قاص سوري استفاد من إنجازات الشعر الحديث، على مستوى اللغة والصورة والإيقاع».

(٣٣) قصة «أغنية زرقاء خشنة».

(٣٤) من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، ص ٢٥.

(٣٥) راجع في هذا الصدد مقدمة «دمشق الحرائق» ـ بالروسية، موسكو، دار التقدم، ١٩٧٧.

(٣٦) ودمشقية، تحديداً، ولهذا أسباب كثيرة!

(٣٧) قصة «موت الشعر الأسود»، من مجموعة «دمشق الحرائق»، ص ٩٣.

(٣٨) سامي خشبة، مجلة «الطليعة»، شباط/ فبراير ١٩٧٢، ص ١٧٠.

(٣٩) «دمشق الحرائق»، ص ٩٧.

(٤٠) حول تكنيك القصة عند زكريا تامر راجع: د. عبد الله أبو هيف، «فكرة القصة»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١، ص ٥١ وما يليها.

(٤١) عن «الأفكار والأسلوب».

(٤٢) كلمة غلاف «النمور في اليوم العاشر»، دار الآداب، ط ٢، تموز/ يوليو، ١٩٨١.

(٤٣) إستفدنا، هنا، وفي أماكن أخرى، من مساهمة للصديق الكاتب نبيل الملحم.

(٤٤) «العالم القصصي لزكريا تامر»،

(٤٥) يشير د. محيي الدين صبحي في كتابه «مطارحات في فن القول»، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٨، إلى أن زكريا بدأ بنشر قصصه العام ١٩٥٥ في مجلة «الثقافة». بينما يشير د. عبد الرزاق عيد في كتابه المذكور آنفاً، إلى أن زكريا بدأ النشر العام ١٩٥٦!

(٤٦) (٤٧) من لقاء معه، أجرته هدى المر، جريدة «الأخبار» ٣٠ ـ ٦ ـ ١٩٨٠.

(٤٨) من تقرير «لأورينت برس»، حققه ياسين رفاعية.

(٤٩) لا ندري، بعد الآن، إذا كان من المفيد، أن نذكر، أن زكريا تامر قد توظف، ولأول مرة، العام ١٩٦٠، في وزارة الثقافة والإرشاد القومي، وفي العام ١٩٦٣، أصبح مسؤولاً في مجلة «الموقف العربي» الأسبوعية، وفي العام ١٩٦٥ عمل في مديرية النصوص في تلفزيون جدة، بالعربية السعودية، وفي العام ١٩٦٦، عمل في مراقبة الكتب في وزارة الإعلام السورية، ثم مديراً للنصوص في التلفزيون العربي السوري، ثم تفرغ للعمل في اتحاد الكتاب العرب، الذي كان أحد مؤسسيه، ورأس تحرير دوريته الشهرية «الموقف الأدبي»، وقد عمل، أيضاً، رئيساً لتحرير مجلتي «أسامة» للأطفال، و «المعرفة» الصادرتين عن وزارة الثقافة السورية. وهو الآن، يعمل في الصحافة الثقافية في لندن.

الرأس

رضوان ظاظا
كاتب من سورية



«**كانت** حياة الآخرين مرآة، أشاهد فيها تفاهة حياتي وعقمها، وخلوها من أي سعادة حقيقية»[1].

في العديد من قصص تامر، يشكل تفتح وعي الشخصية عاملاً حاسماً في تحديد مصيرها. وتفتح الوعي هذا، إن هو إلا إلقاء ضوء قوي على الحالة الإنسانية للشخصية، يرى خلالها بطل القصة وضعه الإنساني، يتمثله في وعيه. إنها ومضة من نور، في ظلمة وضع الشخصية، تظهر لها أبعاد وعمق حالتها الإنسانية في لقطة سريعة، محكمة التركيز وبارعة الإيحاء، يبلغ العنصر الدرامي معها ذروته. وتقنية المرآة إحدى الوسائل، التي إذا استعملت ببراعة، توصل إلى تلك اللقطة الحاسمة في العمل الأدبي. فكما المرآة تعيننا على رؤية حقيقتنا الخارجية، فتقنية المرآة في العمل الأدبي تقوم بإظهار الحقيقة الإنسانية للشخصية، كما هي في وضعها الحياتي.

إننا على الرغم من معايشتنا اليومية لحياتنا، نجهل غالباً حقيقة وجودنا ووضعنا البشري. ذلك أن عجلة الحياة اليومية، تحتوينا في دورانها، ومع معايشتها يخلق الاعتياد، ومع الاعتياد يخلق الكسل الذهني، ومع الكسل الذهني يتبلد الوعي. وما أن يصبح الإنسان غريق حياته اليومية، حتى يغدو من الصعب جداً على وعيه تمثل حالته الإنسانية بشموليتها، ورؤيتها بوضوح للحكم عليها ولمحاولة الخروج منها. فهذا يتطلب منه أن يكون خارجاً عنها، ولو لفترة قصيرة، وأن يجعلها، على الأقل، ضمن مدى رؤيته الفعال، إذ لا يمكننا رؤية أنفسنا حين تلامس المرآة أعيننا. وتقنية المرآة غايتها خلق

المرفوع



هذه المسافة بين الشخصية وحالتها الإنسانية، في لقطة سريعة تتيح لوعيها تمثل وجودها بشموليته وبموضوعية، لم تتوافر لها قبلاً. إنها حالة استنارة ذهنية Illumination تحدد مصير الشخصية.

إن تقنية المرآة تقوم بوضع الشخصية في موقف، ترى فيه ذاتها ووضعها، كأنها ترى نفسها في مرآة. إنها ترى مكانها في الحياة. هذه التقنية، ليست حديثة العهد، فنحن نجدها في المسرح الأليزابيثي، عند شكسبير. فمثلاً في مسرحية «الملك لير»، نراها واضحة في المشهد الرابع من الفصل الثالث، حين يلتقي الملك لير ـ الذي انتابته ثورة من الجنون، إثر اكتشافه عدم محبة فتياته الثلاث له، ونكرانهن لجميله، بعد أن منحهن مملكته بكاملها(٢) ـ إدغار ـ الذي نجح أخوه في الإيقاع بينه وبين أبيه، لكي يصبح الوارث الوحيد لأملاك الأب ـ الذي أصبح ضحية للجنون، وتاه في الأرض متشرداً. في هذا المشهد، يبدو لنا إدغار في العاصفة، وقد فقد عقله، وهو شبه عار، ليس على جسمه ما يقيه البرد. إنه سيكون مرآة الملك لير. ما أن يراه هذا الأخير، حتى يقوم بإسقاط وضعه الإنساني على حالة إدغار، فيراه مثله إنساناً أنكرت بناته جميل صنيعه حين منحهن كل ما يملك، فأطار صوابه الحزن وخيبة الأمل، واختار التشرد والضياع:

«لير: هل أعطيت كل أملاكك لفتياتك فأدى ذلك بك إلى هذا الوضع؟».

«لير: ماذا! هل أوصلتك فتياتك إلى هذه الحالة التعيسة؟ ألم تحتفظ بشيء؟ هل أعطيتهن كل شيء؟»(٣).

إن إدغار يصبح انعكاس «لير» في المرآة، و«لير» عند رؤيته يخيل إليه أنه يرى نفسه ووضعه الإنساني، لا بل مصيره. لكن إذا كان «الملك لير» يعتقد أن حالة إدغار مشابهة لحالته، فإنه لا يفوته أن ردة فعل هذا الأخير على حالته، ليست مشابهة تماماً لردة فعله هو بالذات، فإدغار اختار التشرد، وهام على وجهه دون لباس يكسو عريه، بينما «لير» ما زال يحتفظ بثيابه الملكية، وما زال يملك قصراً يؤويه. لذا، على الرغم من عملية الإسقاط، فالظل يختلف عن صاحبه ـ إذا اعتبرنا إدغار ظل لير في هذا المشهد ـ وهذا ما سنسميه «هروب الظل». إن لير عند إدراكه لاختلاف ردة فعل ظله ـ إدغار ـ عن ردة فعله هو بالذات، في حالة يريدها أن تكون مشابهة تماماً لحالته ـ كما في عملية الإسقاط ـ يتفتح حينها وعيه على حالته الإنسانية، ويدرك أن ردة فعل إدغار هي الصحيحة. وهي عملية «تفتح الوعي»:

«لير: (......) أهذا كل ما هو الإنسان؟ تأملوه جيداً. أنت لست مديناً للدودة بأي حرير، ولا للحيوان بأي جلد، ولا للخروف بأي صوف، ولا لجرذ المسك بأي عطر. ها هنا ثلاثة أشخاص منمقين، بينما أنت الشيء بعينه. الإنسان دون تنميق، ليس سوى هذا الحيوان البائس، العاري الذي هو أنت».

بعد تفتح وعي لير وإدراكاً لحقيقة ظله ـ إدغار ـ لم يبق عليه سوى أن يقلده، وعندها تصبح المرآة معكوسة، إذ إن الظل أو الانعكاس في المرآة، هو الذي يملي على الناظر إليها تصرفاته.

«لير: (......) إذهبي، إذهبي أيتها الأغراض المستعارة!

مواء القط يتحول الى صرخة الحرية!

هيا اخلعوا عني هذه الثياب! [يمزق ثيابه]».

إن تقنية المرآة تتلخص، إذاً، في المراحل التالية:

١ ـ الإسقاط.
٢ ـ هروب الظل.
٣ ـ تفتح الوعي.
٤ ـ التطابق.

وسنضيف إليها مرحلة أخيرة، سنراها في قصة زكريا تامر «النهر»، وسندرسها في حينها وهي:

٥ ـ تصحيح الرؤية.

هذه التقنية، التي تتلخص في المراحل السابقة، هي من أكثر تقنيات المرآة تعقيداً، لأننا سنرى، في هذه الدراسة، تقنيات أكثر بساطة، إستعمل فيها زكريا تامر طريقة المرآة في عدد من قصصه.

في قصة «النهر»(٤)، نجد عمر السعدي، الذي أوقفه البوليس دون أن يعرف السبب ـ لكننا نفهم أنه بسبب حبه للنهر، رمز الحرية ـ مرمياً في زنزانة، وقد استولى عليه ذعر شديد من حارس الزنزانة، الذي ركله بعنف، حين حاول عمر مخاطبته. خوفه هذا دفعه إلى الرضوخ وعدم محاولة الاحتجاج على الظلم، الذي كان هو ضحيته، فهو بريء لم يرتكب ذنباً يستدعي سجنه.



الإسقاط

وسأله عمر بصوت مرتفع: «ماذا فعلت؟».

وصمت لحظة ثم تابع قائلاً: «ماذا فعلت حتى سجنوك؟».

فهرّ القط ثانية هريراً سعيداً، وأيقن عمر أن القط يفهم كلماته، ولكنه عاجز عن مبادلته الحديث.

وقال عمر: «ماذا فعلت؟ هيا قل لي، ألسنا صديقين؟ هل قتلت قطاً؟».

واغتبط عمر بسماع صوته، واستأنف يحدث القط: «هل سجنوك لأنك لم ترتكب ذنباً؟ هل تملك بيتاً؟ أنت تنام في الشارع وتجوع».

كما نرى، فعمر، هنا، يسقط حالته على حالة القط، التي تصبح انعكاساً لحالته هو بالذات. فالمرآة قد وجدت إذاً ـ القط يلعب هنا دور إدغار في «الملك لير» ـ وعمر، بتأمله حالة القط، أصبح يرى حالته هو بالذات. لقد توافرت لعمر فرصة النظر إلى حالته بشكل واضح وموضوعي، فهو قد أصبح في إمكانه الخروج من دائرة ذاته المغلقة، لينظر إليها من الخارج، ولو للحظة. فالمسألة قد وجدت، ومدى الرؤية الفعال أصبح متوافراً لعمر كي يتأمل وضعه الإنساني. وكل ما عليه هو أن يراقب القط، كي يرى وضعه ماثلاً أمام عينيه بحقيقته العارية.

إن عملية الإسقاط لا تتوقف عند هذا الحد في قصة تامر، وهو يدفع بها إلى أبعد من ذلك. فعمر بعد أن أسقط حالته على القط، أصبح يتوقع من هذا الأخير أن يكون مثيله، أي تماماً ظله في المرآة، وبالتالي، ألا تخرج تصرفاته وردات فعله عن تصرفات وردات فعل عمر في حالات متشابهة على الأقل. ها هو القط يبدأ بالمواء، فهذه الزنزانة الصغيرة تضايقه وتحرمه حريته، وعندها يلجأ عمر إلى ركل القط بعنف لإسكاته خوفاً من الحارس. إن وضعاً مشابهاً لوضع عمر، يتكرر هنا حيث يلعب القط دور عمر. فعمر السعدي حين حاول مخاطبة حارسه، كي يستفسر عن سبب سجنه، تلقى منه ركلة عنيفة جعلته يخشاه ولا يتفوه بكلمة. ما أن يلمحه مقترباً، حتى يهرع نحو فراشه ويتجمد «متضائلاً، يغمره خوف غريب (....) تحول إلى ألم يرعش اللحم والعظم». فعمر السعدي حين ركل القط، كان يتوقع منه التصرف كما تصرف هو بالذات أمام حارسه، أي كان يتوقع أن تكون ردة فعله هي السكوت والخوف.

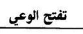


هروب الظل

ركلة عمر لم تؤدِّ إلى غايتها المتوقعة، فالقط يتحملها بصبر، ويستمر في المواء وبحدة أكبر.

«واتجه القط نحو الباب، ووقف لصقه، وابتدأ يموء فقال له عمر السعدي: «أسكت». فلم يأبه القط له، وتابع مواءه، فاستولى الغضب على عمر السعدي، وركل القط ركلة قوية، فأطلق القط مواء متألماً، ولكنه لم يبتعد عن باب الزنزانة، واستمر يموء بحدة».

هنا تكمن المفاجأة بالنسبة إلى عمر فالقط، الذي كان يحسب أنه ظله في المرآة، لم يتصرف مثله في ظرف مشابه، وإن أظهرت ردة فعله استقلالية واضحة من طرفه. وهنا أصبح عمر السعدي مهدداً بفقدان ظله و بفقدان هويته، التي أصبح يراها بوضوح، ولهذا السبب يؤدي هروب الظل إلى هز وعي عمر بعنف، يؤدي إلى المرحلة التالية الحاسمة.



تفتح الوعي

تصور أنك تنظر إلى نفسك في المرآة، وتقوم بحركة ما، فتلاحظ أن انعكاسك في المرآة يقوم بحركة مختلفة تماماً، هذا

هو موقف عمر من القط بعد تصرفه السابق.

بعد تصرف القط المستقل، أدرك عمر حقيقة أساسية، لم يكن وعيه قد تمثلها من قبل، ألا وهي «الاحتجاج» و«التمرد». فمواء القط، بعد الركلة، أخذ، في وعي عمر، بعداً إنسانياً جديداً.

«وخيل إلى عمر السعدي أن المواء مفعم بالحنين العارم إلى الشمس والهواء والنجوم والشوارع والنساء اللواتي لهن عيون خضراء وشعر أسود ووجوه بيضاء، وعاد إليه شوقه إلى الحياة خارج الزنزانة...».

فالمواء، إذاً، لم يكن سوى صرخة نداء الحرية واحتجاج على سلبها. هذا المقطع السابق يشهد على تفتح وعي عمر، وعلى تلك الاستنارة الذهنية، التي أتته من طريق مراقبة القط. لكن، هنا، لم يعد عمر، بمراقبته لتصرفات القط، يرى نفسه كما هي عليه، بل كما يجب أن تكون. لذا، فبعد عملية الإسقاط، وعثور عمر على هويته في حالة القط، حدث نوع من الانفصال بينهما نتيجة لتصرف القط المستقل، وأصبح عمر مهدداً بفقدان هويته التي عثر عليها، كما ذكرنا سابقاً.

وهنا، لم يعد لعمر السعدي سوى طريقة واحدة كي يحافظ على هويته، ألا وهي الحفاظ على ظله بالتطابق، وهذا لا يتم إلا بتقليده.

التطابق

عندها يندفع عمر السعدي إلى تقليد القط، مرسلاً مواء حاداً كصرخة احتجاج على الظلم، الذي ألم به، وكنداء للحرية، التي حرمه السجن منها.

«وصعد مواء القط حاداً عنيفاً، كأنه صراخ الدماء المندفعة في شرايين عمر السعدي (.....) ووجد عمر نفسه يقترب من باب الزنزانة، ويجثو على ركبتيه ويلصق وجهه بحديد الباب (.....) وسمع عمر السعدي هدير مدن مفعمة بالصخب، وتعالى صوته مقلداً مواء القط. وكان صوته، في البداية، مرتعشاً مرتبكاً، ولكنه ما لبث أن اشتد وامتزج بمواء القط في صراخ موحش».

لقد أدرك عمر السعدي أن الطريق الذي اختاره قبلاً، لم يكن هو الطريق السليم فخوفه، الذي دفعه إلى السكوت على الظلم، لن يعيد إليه حريته المسلوبة. لقد أعطاه القط درساً إنسانياً، سرعان ما طبق تعاليمه: يجب الاحتجاج على الظلم والتحلي بالشجاعة والجلد أمام عنف الظالمين. في هذا الموقف، يتم التطابق بين حالة عمر وحالة القط، وبذلك تكون المرآة قد أصبحت معكوسة، فالظل هو الذي أملى على الناظر إلى المرآة تصرفاته.



تصحيح الرؤية

في نهاية القصة لقطة رائعة بقوتها، تظهر لنا عمر السعدي وقد عاد إلى نفسه، بعد الدرس الذي أخذه من القط، فنسي خوفه من الحارس، وقرر مواجهة ظرفه الإنساني ومصيره بشجاعة.

«وطفق عمر يصرخ، واجتاحته الغبطة إذ سمع الحارس يدنو من باب الزنزانة، فنهض ووقف مشدود القامة، ينتظر



بلهفة ركلة الحارس».

لقد بدأ «يصرخ». إنه لم يعد يموء. وها هو قد نهض «ووقف مشدود القامة» بعد أن كان جاثياً «على ركبتيه». هذه هي عملية تصحيح الرؤية.

إن براعة وذكاء زكريا تامر لا يهملان أدق التفاصيل.

لقد ترجم عمر السعدي شيفرة تصرفات القط الحيوانية بلغة التصرفات الإنسانية، لذلك انتقل عمر من المواء الحيواني إلى الصراخ الإنساني، ومن الوضع الحيواني على أربع قوائم إلى الوقفة الثابتة على القدمين. هذا الانتقال ينهي دور القط، فبعد عملية التطابق بين عمر والقط، والتي تمثلت في التقليد عاد وعي عمر الإنساني، ليضفي على تصرفاته الصفات الإنسانية، وبهذا تتم عملية تصحيح الرؤية.

لقد أصبح عمر السعدي يرى الطريق التي عليه اتباعها، وأصبح يرى مصيره بشكل من الأشكال، فهو حين تفتح وعيه، وشعر بما يجب عليه القيام به، بعد أن تفجر في نفسه شوقه إلى الحرية، «تهالك على الأرض حائراً هلعاً وقال للمرأة الخضراء[5]: «سأهلك. . . سأهلك».

لقد عرف عمر حينها، أنه سيذهب فداء لحريته، وأنه ربما سيموت من أجلها، وهذا ما تركنا عليه قصة زكريا تامر، عند نهايتها، إذ لا دلالة فيها على أن عمر سينال حريته بعد موقفه الجريء هذا، لكن فيها إشارات عديدة، تدل على أن الطريق الذي اختاره هو الطريق الصحيح.

يقول تامر:

«وابتدأ من ذلك الحين يرهبه ويخشاه. وكان يحس أن دمه طفل ينتحب لحظة يتناهى إليه ارتطام حذاء الحارس بأرض الممر الصلدة. وابتدأ ينسى النهر وبيته. ولم تكن الشمس تشرق من جبهته».

إن خوفه من الحارس جعله ينسى «النهر وبيته»، أي حريته وحياته السابقة، فهو قد فقد كل أمل بالخروج من سجنه، لهذا لم تعد الشمس «تشرق من جبهته». فالشمس ترمز، هنا، إلى النور والأمل، وعندها يتيسر لنا فهم معنى لمسة «المرأة الخضراء» لجبين عمر. فهو، عند تفتح وعيه، عاد إليه حنينه إلى الحياة وإلى الحرية. ومع عبارة «سأهلك. . سأهلك»، ظهرت «المرأة الخضراء» ولمست جبينه، كي تعيد إليه الشمس التي كانت تشرق من جبهته، أي الأمل، لذا عندها يبدأ احتجاج عمر السعدي وتقليده للقط. إشارة أخرى تدل عمر ـ وتدلنا ـ على أن الطريق الذي اختاره هو الصحيح: «وضحكت المرأة الخضراء بعذوبة، وغمغمت بكلمات لم يستطع عمر سماعها، ثم غابت في النهر».

هذا المقطع، يلي مباشرة المقطع الذي يبدأ فيه عمر بالمواء مع القط. هذه الإشارات تزيد من تصميم عمر، وتمنحه القدرة على تحمل التعذيب، والأمل في الحصول على حريته.

لكننا، مع ذلك، لا نتمكن من إبعاد الشك، الذي يساورنا تجاه قدرة عمر على نيل حريته من جديد. فهو وحيد، وعليه مجابهة قسوة حارسه وحده، كما أن الحارس ليس المسؤول الرئيسي عن سلب حريته، فهو، إن تخلص منه، سيكون عليه مجابهة البوليس والسلطة بكاملها. كما أن موقف عمر السعدي النهائي، لا يدل على أنه سيصارع حارسه، بل على أنه سيكون مستعداً لتلقي ضرباته بشجاعة. ولا نخفي ما تحويه هذه العبارة الأخيرة من مسحة مازوشية. «واجتاحته الغبطة إذ سمع الحارس يدنو من باب الزنزانة، فنهض ووقف مشدود القامة، ينتظر بلهفة ركلة الحارس».

إن تامر يعرف تماماً مدى ضعف بطله أمام من سلبوا حريته، كما يعرف أنه وحده عاجز عن التغلب. لذا، فهو لا يمنحه سوى تلك الشجاعة غير الفاعلة، والقدرة على المواجهة، التي لا تتعدى الاحتجاج، ودون أن يعده فعلاً بحريته. إن الركلة، التي سيتلقاها عمر من الحارس، لن تؤدي سوى إلى دفعه إلى الصراخ بصوت أكثر حدة. كما فعل القط.

إن تقنية المرآة في قصة «النهر»، تعتبر أشد تقنيات المرآة تعقيداً، غير أنه توجد تقنيات أخرى تعتمد على المرآة لكن بشكل مبسط. لنأخذ مثلاً قصة «إبتسم يا وجهها المتعب»[6]، إنها تظهر لنا شخصاً مات منذ سنوات طويلة، ثم عاد إلى الحياة من جديد، بعد أن اعتقد أنه قد تخلص من كل ماضيه. «ولقد أطعمت لحمي وذكرياتي وأحلامي الهرمة لغربان سوداء». إنها قصة عودة الذاكرة. فبطل القصة يعود إلى الحياة مدفوعاً نحو أمه «وتذكرت دفعة واحدة نهدي امرأة بلون الحليب وأغنية قديمة ونهراً تنساب مياهه الخضراء بهدوء ونعومة».

إن ذكرى أمه أقوى من النسيان، فهو ما زال يختزن في ذاكرته رموزاً للأمومة تعود إلى عالم الطفولة.

النهدين = الحليب، الغذاء ـ الأغنية القديمة = ما تغنيه الأم كي ينام ولدها.

النهر الذي تنساب مياهه الخضراء بهدوء ونعومة = هدهدة الأم لطفلها كي ينام.

إذاً، فبطل القصة يعود إلى الحياة، ولا شيء في ذاكرته سوى تلك الغريزة التي تدفعه نحو ثدي الأم. لذا، يأخذ بالبحث عنها، فيتجه صوب بيته، لكن الأم لا تعرف ولدها، وتغلق الباب في وجهه. وهنا، يبدأ ضياع بطل القصة. «فاستندت إلى الجدار وأنا أشعر بإعياء غريب. آه يا أمي من

تقنية وأسلوب يدعمان الفكرة ببراعة



أجلك جئت من عالم الموتى. أنا وحيد دونك أنا وحيد».

مع فقدانه لأمه فقد طفولته التي يبحث عنها.

«أحسست بأنني قد غدوت شيئاً ما كريهاً لا طفولة له».

ومع فقدانه لأمه فقد ثدي الأم.

«وانبثق بغتة جوعي المختبىء في أغواري منذ سنين. آه يا أمي. أنا جائع».

فيدفعه جوعه إلى تلبية طلب رجل يريد التخلص من امرأته لقاء المال والطعام، فيقتلها خنقاً بيديه عوضاً من استعمال السكين التي دسها الرجل في جيبه. ونفهم من ذلك أن قتلها، قد أصبح، بالنسبة إليه، عملية تصفية حساب شخصية مع ماضيه الخاص. ذلك لأن المرأة ذكرته بسكران أخافه مرة، وبصق في وجهه، كما ذكرته بأمه التي كان، على الرغم من حبه لها وتعلقه بها، حاقداً عليها، لسبب لا نعرفه بشكل واضح، إلا في نهاية القصة، حين تطفو على سطح ذاكرة بطل القصة ذكرى مريرة، قاسية، فنعرف أن أمه كانت تبيع جسدها من أجل إعالة أطفالها. وهنا في هذا المشهد، يعود زكريا تامر، فيستعمل تقنية المرآة في أبسط حالاتها، كما سنرى.

عند خروج بطل القصة مندفعاً من أحد مطاعم الأغنياء - بعد قتل المرأة أعطاه الرجل الكثير من المال - قرفاً راغباً في التقيؤ، إذ علم أن اللحم الذي تناوله لم يكن سوى «لحم إنسان بدين»، يلتقي بصبي ينتظر أمه عند مدخل أحد الدور، حيث كانت تمنح جسدها لقاء قليل من النقود، فتظهر له صورته وهو صغير، حين كان ينتظر أمه بدوره كل ليلة أمام أحد الدور. فالصبي أصبح مرآة تعكس لبطل القصة حالته وماضيه، الذي يبدو أن الغربان «السوداء» قد بصقته، غير راغبة في أكله. إن بطل القصة، حين ينظر إلى الصبي، يبدو كأنه ينظر إلى نفسه. «واصطدمت بصبي يقف لصق الحائط، فسألته بخشونة: «ماذا تفعل هنا؟ أليس لك بيت؟».

فأجاب بذعر: «إني أنتظر أمي. أنا خائف من البقاء وحدي في البيت».

«- أين أمك؟».

فأشار بيده الصغيرة إلى باب أحد الدور وقال: «إنها هناك».

«- بيت أقاربك؟».

«- ليس لي أقارب».

«- أليس لك أقارب؟».

«- أبي ميت».

وتصورت في الحال أمه. إنها امرأة فقيرة جميلة وديعة، ملقاة الآن على سرير رجل غريب، يسحق جسدها العاري، بينما هي تفكر في طفلها الذي ينتظر، وفي النقود التي ستكون ملكاً لها بعد قليل. وحدقت بشفقة إلى وجه الصبي الصغير، الذي تغلفت ملامحه بغلاف من الأسى الصامت. فوجهي ربما كان مثل وجهه عندما كنت صغيراً أقف مرتجفاً قرب حائط صلب، أنتظر ذراعي أمي الحانيتين، اللتين أدركت فيما بعد أنهما كانتا تطوقان في كل ليلة عنق رجل ما، يملك نقوداً».

في هذه اللقطة، يعي بطل القصة حالته ويدرك مدى ضياعه. إذ لم تكن هناك جدوى من العودة إلى الحياة بحثاً عن طفولة، كان يأمل أن تكون جديدة. فالماضي، الذي خيل إليه أنه قد أصبح في عداد النسيان، ظهر له من جديد بمرارته. وطفولته، التي كان قد نسيها، عادت تفاصيلها القاسية إلى وعيه.

فإذا كان الموت قد أنساه كل ماضيه وذكرياته، فالعودة إلى الحياة من جديد، لم تكن سوى إنعاش للذاكرة، وهذا أمر أكده زكريا تامر منذ الحرف الأول في قصته. فأسلوبه المكثف وتقنيته الدقيقة يدعمان ببراعة فائقة الفكرة التي يعالجها، ليتحد بشكل منسجم تماماً كل من الشكل والمضمون. وسنرى كيف نجح تامر في ذلك. إن القصة تظهر لنا مدى قوة الماضي واستحالة نسيان الذكريات القاسية، التي حفرت في أذهاننا، ونحن إذا نظرنا إلى الشكل، الذي عالج تامر فيه قصته هذه، نجد أنه يخدم تماماً هذه الفكرة.

فالقصة تبدأ هكذا:

«. . ولقد أطعمت ذكرياتي. . . إلخ».

هذه النقاط الثلاث، أليست صلة وصل وجسر عبور بين سابق ولاحق؟ وهذه الواو العطفية، ألا تصل، هي الأخرى، هنا، بين ماض وحاضر؟ إنها عاطفة. . وهذا يرغمها على أن تعطف ما يأتي بعدها على ما كان قبلها. فالماضي موجود وبقوة، لأنه ما زال مرتبطاً، بفضل هذه التقنية، بالقصة المسرودة. لكأن تامر بدقة تقنيته هذه، يسخر من بطل قصته الذي يحسب أنه تخلص نهائياً من ماضيه، وأطعم ذكرياته «لغربان سوداء».

في قصة «القبو»[٧]، يعي بطل القصة وضعه الإنساني بشكل كامل، حين يحدث الانطباق بينه وبين قبوه، أي حين يعي أن القبو ليس سوى المرآة التي تعكس تردي وضعه الإنساني والاجتماعي، إلى درجة أنه والقبو يصبحان واحداً. «فأجلت نظراتي فيما حولي. إني أعيش في هذا القبو. العالم يجثم فوقي. إني سأظل حتى النهاية في قعر المدينة».

في قصة «في ليلة من الليالي»[٨]، تكون مرآة حال أبو حسن بطل القصة حكاية يرويها هو بالذات لصبي موجود معه في الزنزانة.

لقد ألقي القبض على أبو حسن بتهمة سرقة، هو بريء منها، وفي المخفر يقوم رجال الشرطة بإهانته وضربه كي يعترف بجريمته، ولا تنفعه تأكيداته لهم بأنه بريء، ويستمرون

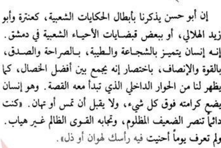


في تعذيبه ثم يهدده رئيس المخفر بحلق شواربه إذا لم يعترف، فيضطر أبو حسن ـ كي يحفظ شواربه التي تشكل بالنسبة إليه رمز رجولته ـ إلى القول أنه قد سرق محفظة يد المرأة، فيقع بذلك في فخ رئيس المخفر، الذي يأخذ اعترافه على أنه حقيقة، ويقص له شاربيه، بعد أن وعده بعدم لمسها إذا ما اعترف.



شوارب الرجولة

إن أبو حسن يذكرنا بأبطال الحكايات الشعبية، كعنترة وأبو زيد الهلالي، أو ببعض قبضايات الأحياء الشعبية في دمشق. إنه إنسان يتميز بالشجاعة والطيبة، بالصراحة والصدق، بالقوة والإنصاف، باختصار إنه يجمع بين أفضل الخصال، كما يظهر لنا من الحوار الداخلي الذي تبدأ معه القصة. وهو إنسان يضع كرامته فوق كل شيء، ولا يقبل أن تمس أو تهان. «كنت دائماً تنصر الضعيف المظلوم، وتجابه القوى الظالم غير هياب. ولم تعرف يوماً أحنيت فيه رأسك لهوان أو ذل».



بالنسبة إلى شخصية مثل أبو حسن، تشكل الشوارب عنصراً متمماً للرجولة لا بد منه. فهو قد فضل أن يعتبر لصاً، على أن يفقد شاربيه. إن الشوارب تلعب دوراً مهماً في التراث الشعبي العربي، فإذا نظرنا إلى الرسوم التي تمثل أبطال الحكايات الشعبية، وجدنا أنهم جميعاً يملكون شوارب تلفت انتباه الناظر إليها. ولا داعي إلى الذهاب بعيداً، إذ يكفي أن نعلم أننا، في اللغة الدراجة، نستعمل يومياً عبارات تأتي على ذكر الشوارب، كأنها قسم مثل عبارة «وحياة هذه الشوارب» وغيرها.

يروي أبو حسن لصبي موجود معه في الزنزانة ـ كان قد ذبح أمه لأنها لا تجيد الطهو ـ حكاية كي ينام، مقابل حصوله على السكين التي استعملها الصبي في جريمته.

إنه يروي له حكاية رجل اسمه مصطفى، وهو إنسان فقير «لا يملك من متاع الدنيا سوى شاربيه»، يخالف أمر الملك، الذي أمر جميع أفراد رعيته بحلق شواربهم، «فاعتقل وضرب وأهين وسجن». ثم يمثل أمام الملك، الذي يحاول، بشتى الوسائل، ثني عزيمته فيفشل. يبدأ الملك أولاً بتهديده بقطع رأسه، ثم يغريه بالمال، ثم يعرض عليه منصب الوزير، ويصل به الأمر إلى حد جعله شريكاً في حكم المملكة، لقاء حلق شاربيه فيرفض مصطفى. وعندها يفكر الملك قليلاً، ثم يقول له: «أنت فعلاً رجل. وقد أثبت أنك الرجل الوحيد في مملكتي، فاحتفظ بشاربيك وسأكافئك خير مكافأة».

فيتزوج مصطفى من ابنة الملك، وتبدأ خدعة الملك بالنجاح، إذ تطلب بنت الملك في أحد الأيام من زوجها حلق شاربيه: «أنا متضايقة جداً من شاربيك، ولو تخلصت منها، فلا بد أنك ستصير أجمل رجل وسأحبك أكثر».

فيرفض مصطفى، بادىء الأمر، لكنها تهدده بأنه إذا لم يفعل، فلن يرى وجهها بعد اليوم، وتحبس نفسها في غرفتها. فيحرم مصطفى رؤية محبوبته ويتعذب، «ولكنه صبر وتجلد، إلى أن جاء يوم ضعف فيه واستسلم لصوت قلبه، فحلق شاربيه، وهرع إلى مخدع بنت الملك».

وهنا تكون المفاجأة، التي تصعق مصطفى، فبنت الملك ما أن تراه حتى تنفجر ضاحكة وترفض الاقتراب منه. «إذا أردت معرفة السبب، فاذهب إلى المرآة وانظر فيها، فقد صرت دون شاربين مثيراً للضحك أكثر من أي مهرج في مملكة أبي، وصرت أيضاً قبيحاً إلى حد أن كلبة عمرها مئة سنة لا تقبل بالنظر إليك نظرة واحدة». فيطعن مصطفى نفسه في القلب ويموت أمام عينيها.

ويقطع أبو حسن حكايته عند هذه الجملة: «وعندما علم الناس بموت مصطفى، وما جرى له، حزنوا عليه كثيراً وبكوا...».

ثم تنتهي قصة تامر بهذه اللقطة: «وزحفت السكين رويداً رويداً نحو الولد، ثم توقفت مرتجفة غاضبة، حائرة بين قلب أبو حسن وعنق الولد».

أليست قصة مصطفى مرآة تعكس حالة أبو حسن؟ أوليس مصطفى ظل أبو حسن في المرآة؟

إن أبو حسن يسقط حالته على شخصية ركّبها هو بالذات. فمصطفى، هو الآخر، رجل متعلق بشاربيه ـ دون تلاعب بالمعاني ـ ويفضل الموت على التخلي عنهما. وهو قد تعرض للضرب والإهانة والسجن، مثل أبو حسن، ثم انتهى به الأمر إلى فقد شاربيه، بعد أن كان ضحية خدعة. فرئيس المخفر لم يبر بوعده، كذلك فقد وقع مصطفى في فخ الملك ـ لا شك في أنه هو الذي دبر هذه الخدعة بالاتفاق مع ابنته ـ وانطلت عليه خدعة ابنته التي وعدت مصطفى بأن تحبه أكثر، إذا ما حلق شاربيه لكنها هزئت به.

الفارق الوحيد هو أن أبو حسن قد فقد شاربيه بالقوة، بينما فقدهما مصطفى لأنه «استسلم لصوت قلبه».

عملية الإسقاط تتبعها عملية هروب الظل، إذ إن ردة فعل مصطفى، تجاه ما أدت إليه حالته، كانت الانتحار، بينما لم يكن يفكر أبو حسن في الانتحار قبلاً، فهو كان قد صرخ بعد أن قص له رئيس المخفر شاربيه مستعيناً برجاله: «سأذبحكم جميعاً يا أولاد الزنا ولو بقي من عمري يوم واحد».

فنحن لا نشك في تصميم أبو حسن على الثأر، إذا ما

(١) «الممرات الصغيرة» من قصة «رجل من دمشق» في مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، زكريا تامر، منشورات دار شعر، بيروت، ١٩٦٠.

(٢) يكتشف الملك لير، في نهاية المسرحية، أن ابنته كورديليا Cordelia هي الوحيدة، التي كانت تحبه فعلا من بين فتياته.

(٣) عن النص الفرنسي، Shakespeare «Le Roi Lear» Traduction nouvelle de yves Bonnefoy, Mercure de France, 1965, PP. 109 - 110.

(٤) زكريا تامر، مجموعة «ربيع في الرماد»، ط ٢، ١٩٧٨، منشورات مكتبة النوري، دمشق، ص ٦٥.

(٥) تلك المرأة الخضراء ذات العينين الخضراوين والشعر الأسود والوجه الأبيض، التي رآها عمر في نومه، وقد «انبثقت من النهر، يقطر منها الماء».

(٦) مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، ط ٢، ١٩٧٨، منشورات مكتبة النوري، ص ٤٣.

(٧) من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، ص ٢٦.

(٨) مجموعة «النمور في اليوم العاشر» دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨، ص ٣٢.

سنحت له الفرصة لذلك. فهذا يتفق مع شخصيته، خاصة أن الصبي الذي معه في الزنزانة قد عرض عليه مقابل الحكاية سكيناً «ذات نصل طويل رفيع دقيق».

إذاً، فقد اقتربت ساعة الثأر، لكن قصة مصطفى تأتي وتغير كل شيء. بعد هروب الظل تأتي عملية تفتح الوعي، التي تدفع أبو حسن إلى تقبل ردة فعل مصطفى ورفضه ـ كما يبدو واضحاً من نهاية القصة ـ لفكرة الثأر من رجال الشرطة. في هذه المرحلة، هناك إحساس مرير بالضعف واليأس. فزكريا تامر قد دفع شخصية أبو حسن إلى أدنى مراتب الذل والهوان، بحيث انسحقت تماماً تحت ضربات السلطة القمعية. وهذا التناقض الصارخ بين الصفحة الأولى من القصة، حيث تبدو لنا شخصية أبو حسن في تألقها وعنفوان رجولتها، وبين ما آلت إليه شخصية أبو حسن، بعد تجربته القاسية مع رجال الشرطة، ليس غايته سوى إظهار مدى ضعف الفرد وعجزه، مهْما تحلى بالرجولة، أمام قوة السلطة.

بعد عملية الوعي، تأتي عملية التطابق. وهنا، نحتاج إلى وقفة، لأن اللقطة الأخيرة من القصة، تحتاج إلى التحليل. التطابق يعني، هنا، أن أبو حسن اختار ردة فعل ظله مصطفى، وقرر تقليده. وهذا يعني أن أبو حسن اختار الانتحار. لكن كيف نفسر تردد يد أبو حسن، التي تحمل السكين، «بين قلب أبو حسن وعنق الولد»؟

لماذا لا يطعن قلبه كما فعل مصطفى، وينتهي؟ قد يكون بسبب هذا التردد هو عملية تصحيح الرؤية.

إن مصطفى حين طعن نفسه في القلب تماماً، إستهدف بذلك إسكات صوت ضعفه، سبب نهايته الذليلة، أَوَلَمْ يستسلم «لصوت قلبه»؟

أما بالنسبة إلى أبو حسن، فثنائية القلب/ الحب، لا تتوافق تماماً حالته الشخصية. فهي ليست سبب ذله وهوانه، بل هي اللاعدالة التي أدت به إلى هذه الحالة. لذا، أصبحت عملية تصحيح الرؤية ضرورية.

لكن لماذا عنق الولد؟

قد يمثل الولد، في هذه القصة، الشر. لذا، فقتله ربما كان، بالنسبة إلى أبو حسن، القضاء على الشر، أصل كل بؤس البشر. ولربما كان قتل الولد خطوة أولى نحو الثأر من رجال الشرطة ومواجهتهم، لكن لا شيء في القصة يشير إلى ذلك. ربما كان هناك تعليل آخر للرغبة في قتل الولد، ومع أنه لا يتفق تماماً مع منطق عملية تصحيح الرؤية، فلا مانع من ذكره. حين أراد الولد النوم طلب من أبو حسن أن يقص له حكاية:

«تعودت ألا أنام إلا بعد أن تروي لي أمي حكاية».

إذاً، فأبو حسن يلعب، هنا، دور الأم. فهو قد روى للولد حكاية كي ينام. فهل خشي أن يكون مصيره كمصير الأم؟ فلقد ذبحها ولدها، لأنها لم تكن تجيد الطهو، وقد يذبحه هذا الولد بالذات، إذا لم يكن هو أبو حسن يجيد رواية الحكايات! على كل حال، فالباب مفتوح للتفسيرات، لكن ما هو أكيد هو أن عملية تصحيح الرؤية، هي التي خلقت هذا التردد، لكنها بقيت، بدورها، دون رؤية نهائية. □







دِقَّة

وليد إخلاصي
قاص وكاتب من سورية

تحاول هذه القراءة لقصص زكريا تامر أن تستجلي أهمية هذا الكاتب في الواقع القصصي العربي المعاصر. كما أنها ستحاول أن تقدمه إلى جيل جديد من القراء، يتسم بأفق أوسع من أفق أجيال سبقته، نتيجة انفراج ساحة المعارف التي تقدمها بانتظام وسائل النشر والإعلام المقروءة والمرئية، ونتيجة منطقية لتحرر نسبي في العقل العربي من سطوة الأفكار المسبقة الصنع التي سادت، ومن قسوة أفكار تحاول الانتشار بعنف لا يستسيغه العقل المتحضر.

وستحاول هذه القراءة غير التخصصية أن تتحرر نسبياً من سطوة النقد، الذي انصب ذات يوم بغزارة على قصص زكريا تامر. وستحاول هذه القراءة، أيضاً، أن تتخلص، بشكل ما، من محبة شخصية وتقدير قد يؤثران، إذا ما تغلبا، على رسم صورة حقيقية لأدب زكريا تامر القصصي.

العودة إلى قصص زكريا تامر، كمثل الحنين إلى صحبة رجل شرس، يفاجئك بين لحظة وأخرى بحكاية مدهشة أو صورة فنية، لكنها معدة بطريقة الجروتيسك، أو مغامرة وصفية لشيء لا يخطر على البال. والقارىء معه أشبه بالفراشة، تنجذب إلى فنائها باقترابها من ومض النار، لكنه لا يلبث أن يعيد الرماد إلى الحياة من جديد.

أتذكر دوماً قصة هانز كريستيان أندرسون الشهيرة، فرخ البط القبيح، كلما أردت وضع زكريا في مكانته بين كتاب القصة المعاصرين العرب. هو حقاً ذلك الفرخ في غرابته وتفرده. ومنذ العام ١٩٦٠، زمن انطلاقته الصاعقة في كتابه

الصائغ



«صهيل الجواد الأبيض»، الذي لم يكن لغير (مجلة شعر) أن تتبناه آنذاك، وحتى العام ١٩٩٤ الذي شهد صدور كتبه الستة في طبعة جديدة عن شركة رياض الريس للنشر، لم يكفّ زكريا تامر عن التنويع الدائب على رؤيته الغاضبة، الخشنة، المليئة بالشعر الذي يبتعد عن الشاعرية، المشحونة بالحكمة البعيدة الموعظة، الساخرة من كل حالات وأشكال الفقر والظلم، والتعسف بحالاته المختلفة، وتحقير إنسانية الإنسان، الهجائية التي لا ترحم التاريخ أو الواقع العربي المعاصر.

ومن المفارقات التي سيذكرها تاريخ الأدب العربي الحديث، أن شخصاً كيوسف الخال، الشاعر المتصوف العذب الرقيق، والذي كان صاحب مشروع مجلة «شعر» ودار نشرها المتميزة، هو الذي سيطلق «صهيل الجواد الأبيض»، لإحساسه بأن الكاتب العابس القادم من دمشق، يشكل حداثة في عالم القصة العربية. ويوسف الخال كان بعيد الرؤية كعادته دون ريب.

وسيحتل زكريا تامر، منذ كتابه الأول، مكانة في واجهة القصة العربية المعاصرة، وستدعم تلك المكانة استمرارية طرح رؤيته الخاصة والحادة في مقالاته وزواياه الصحافية. وليس من المصادفة في شيء، أن نجم محمد الماغوط، الذي كان يلمع في سماء الشعر الحداثي، أو في فضاء الصحافة الساخرة، مبتعداً عن التهذيب المألوف، قد لازمه صعود زكريا تامر في المشهد الثقافي السوري. وكأنما الواقع الاجتماعي والثقافي. كان في حاجة إلى مثل ذلك الاقتحام العنيف للثوابت والقيم التعبيرية المؤكدة. وكان فاتح المدرس، من قبل، قد حقق بجرأة مثل ذلك الاقتحام في عالم الفن التشكيلي، ثم جاء فنان الكاريكاتير علي فرزات ليجعل من رسومه نقمة على من يزيف الجمال والحقيقة، سياسياً كان أم رجل أعمال أم بيروقراطياً. وهذا كله جزء من مشهد متكامل، يؤكد على أن المناخ العام مهيأ لظهور حالات إبداعية كظاهرة زكريا تامر.

جحا، ابن المقفع، إيزوب

الأعمال القصصية الكاملة لزكريا تامر، التي نشرت مؤخراً، تمثل خمس مجموعات كانت قد صدرت سابقاً بين العام ١٩٦٠ والعام ١٩٧٨، أما السادسة فقد ظهرت مع السابقات في العام ١٩٩٤. وتضم المجموعات الست أعمال الكاتب خلال ما يقارب ثلث القرن. وتلك الكتب التي يمثلها مائة واثنتان وعشرون قصة هي على التوالي: صهيل الجواد الأبيض - ربيع في الرماد - الرعد - دمشق الحرائق - النمور في اليوم العاشر - نداء نوح.

والرؤية النقدية الظاهرية إلى تلك الأعمال، وإن كانت أساسية ويعوّل عليها في فهم أعمال زكريا تامر والاستمتاع بها، تؤكد على أن ثبات الأسلوب لدى الكاتب، يجعل القارىء يدرك أن أي قصة أقصي عنها اسم مؤلفها، ستدل على أنها دون ريب لكاتب اسمه زكريا تامر. فالمفردات اللغوية والتراكيب والصور الفنية، والرؤية الاجتماعية، والحس

التاريخي في ربطه بالواقع المعيش، والفانتازيا شبه السوريالية، تبدو كلها مجتمعة شكلاً ثابتاً، يكاد لا يتغير من القصة في مجموعة صهيل الجواد الأبيض ١٩٦٠ وحتى القصة الأخيرة من مجموعة نداء نوح ١٩٩٤.

إن الروح الانتقادية عند الكاتب. والتي تنتمي إلى الهجائية التي تأخذ جانب المرارة أحياناً، هي التي سيطرت على كتاباته منذ البداية، لتصبح مع المران والإتقان، الذي اشتهر به زكريا وهو يراجع أي عمل ينتجه بدقة الصائغ، الهدف الأساس من آلية إبداعه. وهكذا أصبح صاحب قضية متكاملة الأبعاد، وتتداخل مع نسيج حياته اليومية. وكأن مسيرته الشخصية لا تستطيع أن تتكامل في تلك القضية إلا بالكتابة الواجبة الوجود.

وهكذا وهب الكاتب عينيه وسمعه وآلية تفكيره، لمراقبة الواقع الذي افترضه عفناً، ولمعاينة التاريخ الذي تفنن في استخلاص الزيف والبشاعة منه. وبات زكريا تامر، دون أن يدري، وهو الذي يقف ساخراً من (الدوجما)، صاحب (دوجما) متخصص بها وتابع لها بأمانة لا تبارى.

إن جماليات زكريا هي في الكشف عن البشاعة التي يراها في البيئة الجغرافية والتاريخية التي يعيش فيها بجسده وبذاكرته. وهكذا قيّض لهذه الجماليات أن تؤسس لفن في القص، يجمع بين (الجروتسك) أي المبالغة، وما بين التشويه الفني للشكل والمعنى، وما بين الانتقام المر لما يمكن أن تلحظه وتراقبه روح واعية ضبطت معاييرها على أساس من معاينة ما هو سيء وقبيح. ولأجل تلك الجماليات تتكرر كلمات ومفردات أثيرة لدى الكاتب، ونستطيع استعراض بعض منها، تمثل نفسها أو أنها تستخدم في صيغ مشابهة:

الخشنة ـ الغاضبة ـ شمس صفراء ـ الغراب ـ أذرع باردة ـ الضجر ـ السعال ـ القرف ـ القبور الرثة ـ المظلمة ـ الشرس ـ القساة ـ الكره ـ الرعب ـ التعب ـ الذعر ـ موت بطيء ـ التجهم ـ الباهت ـ الحنق ـ الصراخ الممطوط ـ الضراوة ـ النمل ـ الوحشة ـ اللاهث ـ الغيظ ـ الكآبة ـ الحزن ـ الاستغاثة ـ العابس ـ الدمار.

ويبدو أن ملاحقة لغوية كهذه، أجدى بعمل الكومبيوتر الذي يساهم، دون شك، في الكشف عن أسلوبيته اللغوية، والتي تؤثر بشكل آلي في بنية الجملة والصورة، وبالتالي في بنية النص ككل.



سأروي الآن حكاية اخترعتها لتوي:

«ولد لعائلة دمشقية فقيرة صبي هزيل أطلق لتوه سعالاً متقطعاً. قالت (الداية) الأطفال يبكون ولا يسعلون. وقال شيخ الجامع، وقد سمع لغطاً في بيت الجيران، فحضر ناظراً ما يجري، فرأى وليداً مقطباً يسعل وداية غاضبة وأهلاً محتارين في اختيار اسم لقادم جديد، قال الشيخ: لا يستحق المولود سوى اسم (المشاكس). ثم اقترح صاحب مقهى الحارة الطيب أبداً اسم (جحا). بينما رجل حكيم نصح للأب أن يطلق على ابنه اسم (ابن المقفع)، وهمس أستاذ مثقف قليل الكلام في المقهى الذي لا يهدأ له ضجيج بكلمة لم يفهمها أحد فكرر قائلاً: (إيزوب). لكن الأب ذهب بعد حيرة إلى دائرة الأحوال المدنية وسجل ابنه باسم (زكريا تامر). وصمم رئيس المخفر أن يحرم الطفل من التعليم لظنّ منه أن خطورة ما، قد تدور في رأسه ذات يوم. فتعلم آنذاك زكريا تامر الكتابة دون معلم، وصار يكتب بنزق بارد حكايات أثارت حفيظة ناس كانوا قد بالغوا في الرضى».

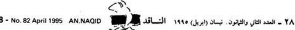
إشتهر الشاعر عمر أبو ريشة بامتياز كان يلفت أنظار الناس دوماً إليه، وهو البيت الأخير من أي قصيدة يكتبها، ففي ذلك البيت خلاصة القول وبيت القصيد، كما يقولون، والضربة الفنية التي لا تنسى والمفاجأة التي تبقى طويلاً في الذاكرة. وزكريا تامر لا يختلف في ذلك كثيراً عن عمر أبوريشة في اللقطة الأخيرة أو الجملة المضافة على الفراغ الأخير من قصته المكتوبة. كما أنه يشبه الحكواتي الشعبي الذي ينهي ليلته أو حكايته بحكمة أو موعظة تدلل على قدرته الذاتية على استخلاص النتائج الجاهزة التي يحتاج إليها المستمع. وسأقوم باستعراض خواتيم لنماذج عشوائية من قصص زكريا تامر لتفحص مدى تطابق تلك الملاحظة مع الحقيقة:

من مجموعة صهيل الجواد الأبيض:

«وتابعت مسيري فوق امتداد طويل من الإسفلت الباهت بينما كان يصدح في داخلي لحن أغنية قديمة كانت ترددها أمي فيما كنت صغير السن» (قصة الأغنية الزرقاء الخشنة). «وكانت كآبتي أقسى من عذاب أرض بلا مطر، ولم أكن أكثر من كومة لحم بائسة لا يستطيع مساعدتها أي إله» (قصة القبو). «وجمع ماجد لعابه في بصقة قذفها إلى الأرض، وتابع مسيره بخطى متثاقلة وأمامه كان الإسفلت بوجهه الأسمر المتعب يلهث تحت ضياء شمس حارة» (قصة الصيف). «ثم تركت رأسي يتهدل على صدري بذل وانكسار. ليس لك أي مدينة يا طارق. إحترقت السفن» (قصة النهر ميت).

من مجموعة ربيع في الرماد:

«وكان الثلج خارج الغرفة لا يزال يتساقط مانحاً الأبنية والناس والشوارع قناعاً أبيض» (قصة ثلج آخر الليل). «وتساقط ذهب كثير، وتوهج شمساً صغيرة، ثم ابتدأ صوته ينأى رويداً رويداً» (قصة شمس صغيرة). «واستسلم أحمد للسبات رويداً رويداً بينما كان يتناهى إليه من بعيد صوت



السكران الخشن الذي يجد فيه عذوبة عجيبة. وشاهد في أثناء نومه الصيف، وكان طفلاً ذهبي الشعر والوجه، يلعب على شاطىء رملي» (قصة سيرحل الدخان). «وكانت الجنة لا تزال مكاناً جميلاً للغاية مكتظاً بالأشجار الخضر والنساء الجميلات وأنهر العسل والخمر واللبن» (قصة جنكيز خان).

من مجموعة الرعد:

«وعندما أراد فمي أن ينادي أمي مستغيثاً، خنقت المياه صرخته، وأجبرته على الصمت. وهكذا حُرمت التثاؤب تاركاً الشمس تشرق كل صباح» (قصة الصقر). «وابتهج الملك أيضاً، فالذهب تزايد في خزائنه، ونسيت رعيته الموت» (قصة النسيان). «وهكذا كما ترون دحر إبليس، ودفن عبد الله بن سليمان حافي القدمين في حفرة وأهيل فوقه التراب، وكانت نهايته عبرة للضالين الذين يريدون ألّا يظلّوا حفاة حتى موتهم» (قصة عباد الله). «ولم يأكل صلاح النهد إنما أجهش بالبكاء حائراً بعد لحظات حين لم يمنحه النهد حليباً دافئاً» (قصة العرس الشرقي).

من مجموعة دمشق الحرائق:

«وكانت الشمس في تلك اللحظات حمراء تجنح للأفول، فالليل الأسود آت...» (قصة البستان). «وكان الغراب لا يزال جاثماً على غصن شجرة النارنج، وقد نعب نعيباً خفيفاً ثم هوى إلى أسفل» (قصة أقبل اليوم السابع). «وحولوا البيوت والناس والأزقة أطلالاً غير أن الياسمين نبت بعدئذٍ في الرماد شمساً بيضاء» (قصة التراب لنا وللطيور السماء). «والصق ظهره بحائط ترابي بينما كانت أصابعه تمسك الرغيف بضراوة» (قصة الرغيف اليابس). «ويعدو نحو المقبرة بينما شموس الأرض تتوارى وتنطفىء شمساً تلو شمس» (قصة الإعدام). «وكانت الشمس تصعد إلى أعلى فأعلى تاركة الأفق الشرقي لتمتلك المدينة» (قصة البدوي). «وبغتة دوى طلق ناري منبثقاً من المدينة، واخترق رأس عباس الذي شهق برعب ودهشة ثم هوى إلى أسفل» (قصة الطائر).

من مجموعة النمور في اليوم العاشر:

«فارتعشت اليد الخشنة النحيلة، وأفلتت الزهرة، وانسحبت هاربة إلى ظلمة التراب» (قصة الزهرة). «وزحفت السكين رويداً رويداً نحو الولد، ثم توقفت مرتجفة غاضبة، حائرة بين قلب أبي حسن وعنق الولد» (قصة في ليلة من الليالي). «وفي اليوم العاشر، إختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص، فصار النمر مواطناً والقفص مدينة» (قصة النمور في اليوم العاشر). «فلم يكترث الأبناء لصرخته، ودقوا المسامير في غطاء التابوت، ثم أحرقوا كل ما في البيت من قماش يصلح لأن يكون راية بيضاء، ثم حملوا التابوت إلى المقبرة» (قصة ما حدث في المدينة التي كانت نائمة). «ورواقبت بعينين مفتوحتين مفعمتين بالكراهية والشفقة دمي الذي ينزف رويداً رويداً ليتركني بارداً فارغ الشرايين» (قصة الاغتيال).

من مجموعة نداء نوح:

«وكف الناس عن ارتكاب الذنوب والآثام، ونبتت في ظهورهم أجنحة بيضاء اللون حيرت الأطباء والعلماء» (قصة اليوم الأخير للوسواس الخناس). «وخرج منها المأمون وبادر إلى القصر، وجلس على كرسي الملك، ففرح الناس، وفرحت الخيول، وعادت إلى ممارسة عادتها بهز ذيولها باستمرار» (قصة إعدام الموت). «تطارده صرخات غاضبة تأمره بالوقوف،

زكريا تامر في نصف قرن

وتلاها دوي رصاص، ولكنه استمر في الرفض بينما البيوت الطينية على جانبي الزقاق تزداد تلاصقاً وشيخوخة» (قصة لا شيء).

«وتخيل عنترة الكرة الأرضية يحكمها جنرالات يأتمرون بأمره، وغمرته بهجة عارمة، فما تخيله سيتحقق، فلكل جنرال ووطن ثمن ما يزيد أو ينقص لاعتبارات تتعلق بالعرض والطلب في السوق الدولية» (قصة عنترة النفطي). «ولكنهم بعد أيام قليلة قبضوا على العصفور الدوري» (قصة الخوف). «وسيقبض عليهم ويعدمون قبل أن يتاح لهم التسلح بأي سلاح، وسيبقى الجنرالات أحياء (قصة من قتل الجنرال؟). «وأحب النهر حكاية العصفور، واستمر يرددها بلا توقف وبصوت عال، أما الناس الذين كانوا يجهلون لغة النهر، فقد سمّوا ما يقوله بالخرير» (قصة جريمة الماء). «ومنذ ذلك اليوم عانت الحمير ظلماً لن يزول» (قصة يوم غضب جنكيز خان).

وتؤكد تلك النماذج المختلفة من خواتيم قصص زكريا تامر، على أن قدرته الفنية في تلخيص الموقف العام للقصة أو إطلاق الحكم الأخير على مجرياتها، تشير إلى رغبته في التأكد من وصول هدفه إلى قارئه بإيجاز يعادله في الحكاية العربية الشعبية وهي تنهي نفسها، القول «وهكذا يا سادة يا كرام فإن الكرم أجدى وأنفع من البخل، أو أن الجبن يودي بصاحبه إلى التهلكة أو...».

الكتابة بالسكين

فنياً، يمكن تصنيف قصص زكريا تامر تبعاً للبناء الداخلي داخل النص الواحد إلى ثلاثة أقسام:

أولها، القصة القصيرة ذات المنحى الواحد أو الحدث الوحيد، أي أن البناء مكون من فكرة واحدة، ومثالها قصة «الابتسامة» (مجموعة النمور في اليوم العاشر، ص١١٧ ـ ١١٨).

ثانيها، القصة المركبة من قصص صغيرة متنوعة تحاول استكمال البناء الأساس للقصة الأم. ومثالها قصة «قال الملك لوزيره» (من مجموعة نداء نوح، ص٢٨٩ ـ ٣٣٣).

ثالثها، القصة الطويلة المتشعبة الأحداث، والأزمان والأمكنة، وإن كانت تعتمد على شخصية واحدة يروي الكاتب ما جرى لها في تدفق أو تسلسل متغاير. ومثالها قصة «رحيل إلى البحر» (من مجموعة دمشق الحرائق، ص٢٦٥ ـ ٣٠٩).

وفي القسمين الأول والثاني، نتذكر حكايات إيزوب ESOPE (صاحب الأمثال والحكم اليوناني في القرن ٦ ـ ٧ ق.م، وهو شخصية أسطورية تنسب إليه حكايات قصيرة لها طابع الحكمة. فكانت بعد ذلك من الأمثال، ومن تلك الأمثال ما ترويه العرب عن لقمان الحكيم). وتتسم تلك القصص بتوتر عالٍ يتكون من موجات قصيرة حادة، تشكل صلب المغامرة التامرية في بناء القصة القصيرة، ويتواصل ذلك التوتر عبر حدث واحد ولربما شخصية حكائية واحدة، من أجل الوصول إلى الهدف الذي رسمت القصة من أجله. إن أمثال تلك القصص لهي أشبه بالفن المصقول كالسهم المنطلق كالشهاب ليخترق العقل أو الوجدان.

وتنطبق تلك السمات على الحكايات الصغيرة التي تكون القصة المركبة، فكأنها لوحة تكونت من ومضات تعطي في تجمعها شرعية القصة الأم. وأهمية زكريا تامر في القصة العربية الحداثيّة تأتي من ذلك النوع من القص الذي يشبه مزيجاً من حكايات ابن المقفع التعليمية ولوحات جحا الساخرة بالإضافة إلى ذلك الارتباط التاريخي بحكمة إيزوب في تكوينها الفني. وقصص زكريا تصبح أحياناً كمثل (الأبيجرام) أي القصيدة القصيرة التي يختتمها الشاعر بفكرة ساخرة أو مدهشة.

وفي قصص القسم الثالث، تطفو (التركيبية) في الأحداث والشخوص والأزمان لتطغى على وميض المنهج الفني للكاتب. وكما يوصي بالسكين الحادة في الذبح، فإنه من المستهجن الذبح بالسكين المثلومة التي تطيل أجل الوصول إلى الإعدام، فإن تلك القصص الطويلة التركيبية أشبه بعملية التباطؤ في الوصول إلى الهدف. وذلك النوع من القصص بالرغم من براعة تكوينه، فإنه يصبح قياساً على قصصه الأخرى متعباً مشحوناً بالتوتر المتناوب، وإن كانت أجزاء منه تتشابه مع القصص القصيرة الأخرى ذات العمود الفقري الواحد. إنها في حصيلة الأمر قصة متطاولة تفقد سر الصعقة التي تفجرها عادة قصص زكريا الأخرى. وقصة مثل «رحيل إلى البحر» جولة في عالم ضيق ولكنه مترامي الأطراف يؤدي في النهاية إلى مقولة الحرمان من البحر في زمن التصحر. وكانت براعة زكريا قمينة بتأدية الهدف دون لجوء إلى ذلك التجوال الطويل المتتابع الأحداث أو ذلك التنقل النزق بين الأماكن والشخوص، لأن مثل هذا التنقل ينتمي عادة إلى الطبيعة الفنية للرواية التي يعنيها نمو الشخصية الرئيسة، بينما في تلك القصة الطويلة فإن الشخصية جاهزة مكتملة الأبعاد عبر الأحداث كلها.

سمتان خاصتان بمعظم نصوص زكريا تامر، يمكن لنا أن نحددهما.

الأولى، أنسنته ظواهر الطبيعة وكائناتها غير الإنسانية مثل: الليل ـ البحر ـ الجرذ ـ الأرنب ـ الذئب ـ الشمس وغيرها.

شخصيات تستدعى من التاريخ وتقذف في خضم الواقع

والثانية، عصرنة شخصيات مستدعاة من التاريخ، لاستخدامها في التعبير عن الواقع المعاصر مثل: جنكيز خان - الحسن بن الهيثم - عنترة - المأمون - الرشيد - السندباد - طارق بن زياد - هولاكو - كافور الأخشيدي - المتنبي - الشنفرى - سليمان الحلبي - عباس بن فرناس - شهرزاد - شهريار وغير ذلك من الشخصيات التي ساهمت في تأسيس الذاكرة الشعبية بحقائقها وأوهامها وبشكل أدق بسطوتها التي لا تقاوم.

وفي الأحوال كلها لا يقع زكريا في فخ الإعجاب المجاني بالماضي لأنه يحاسبه بحدة إذ يخرج ذلك الماضي عن منطوق العصر وفكرة التحضر. وهو لا يتورع عن تجريح مواقف تاريخية لها طابع سلفي، فكأنما همه هو في تجريد المقدس المحدث وليس الذي في العمق، كرجال دين وملوك وغيرهم من الشخوص التي تسرق هيبتها بالقوة أو بالتزييف.

وبراعة زكريا تامر في الكتابة بالسكين على جلد المجتمع الحي، قد تستدعي التفكير في نمط محدد وخاص من القراء الذي يمكن له أن يكشف عن أبعاد الجروح التي تحققها تلك الكتابة بالسكين. وأسمح لنفسي أن أتخيل أربعة أنماط من أولئك القراء:

النمط الأول، عالم نفس له خبرة ميدانية بالوضع العربي وإنسانه، حاكماً ومحكوماً، قائداً وتابعاً. ذلك العالم مختص بالانحراف النفسي الذي يتسبب به التعسف والتلذذ بالتعذيب عند من يمتلك القوة واتخاذ القرار. وفي قصص زكريا تامر نجد مادة فنية غنية للعالم النفساني وهو يحاول أن يؤكد على الشواهد المادية أو المتخيلة من تلك التي تتسبب بالخواء الروحي أو الاستلاب أو التصرف غير السليم في أبسط الأحوال. كما أن في قصصه انعكاساً لمعاناة شخصية للكاتب وهو يتمزق حيال كل ما هو مرفوض من قبله، ونسبة المرفوض أعلى من المقبول عند زكريا تامر. وقد يذهب الكاتب بعيداً وهو يتهم نماذج من الكتاب يرى فيهم أمثولة في مداهنة السلطة أو أنه يؤكد على أنهم يبيعون روحهم للشيطان. وأجمل ما في زكريا أنه ماهر في تحويل بعض من مشاكله النفسية والحياتية إلى نصوص فنية مدهشة.

النمط الثاني، عالم اجتماع له طابع عربي بحت، مهتم باستخلاص قوانين علمه من واقعه، ولا يبحث عن النموذج الكوني المعمم في الكتب والأبحاث النظرية، قدر ما يطمح إلى النموذج المحلي العربي. وقد لا نجد في قصص زكريا تامر النموذج الواقعي البيئوي المحدد بمواصفات (كما هو الأمر في القصص العربية الواقعية المتمثلة في إنتاجات من إبداع نجيب محفوظ، عبد السلام العجيلي، يوسف إدريس، الطيب صالح، حنا مينة وغيرهم). وعلى عالم الاجتماع أن يكون ذا اطلاع واسع على الأساطير والخرافات التي حكمت وما زالت تحكم الروح العامة للشعب، لأن فيها مفاتيح لفهم تلك السوريالية التي سيطرت على عقل زكريا، ودفعت به إلى إنتاج قصصه على الشكل الذي وصل القارىء.

النمط الثالث، رجل مخابرات ذكي، تدفعه الثقافة المعرفية الطموحة إلى البحث والفضول الذي يحاول استبطان حركة الثقافة لمعرفة الاتجاهات الناقدة لأنظمة الحكم التي ينتمي إليها رجل المخابرات ويدافع عنها بذكاء، للاستفادة منها في تنوير السلطة بعمق الواقع وليس بظاهره الذي تعبر عنه عادة الأيديولوجيات النظرية المتداولة بين أفراد التجمعات. وسيجد هذا النمط من القراء في معظم قصص زكريا ملامح الغضب الاجتماعي والاحتجاج الفردي بل كل مظاهر التعسف والكبت. إن رجل المخابرات من نوعية كهذه، سيفهم الإشارات والرموز، كذلك الأدلة الواضحة التي تعج بها تلك النصوص.

النمط الرابع، رجل يمتلك موقفاً محافظاً سلفياً عن الحياة وحركة التاريخ، فهو إذا ما نقب في تلك النصوص فسيجد صوراً سلبية لشخوص فنية تمثل بوضوح ارتباط التعسف الاجتماعي بنماذج من رجال تدّعي التستر باللحى الطويلة أو العقائد الروحية، كي تقف سداً في وجه التقدم وأمام حقوق الناس في التعبير عن مشاعرهم. إن زكريا تامر لا يميز بين سطوة الملك وسطوة الجهل والآراء المتشددة التي يمثلها رجال كهؤلاء، ولا يختلف عنده رجل متعسف جاهل يتزعم حارة شعبية عن رجل محافظ يتخذ له من التشدد الفكري أو الديني موقفاً. ومثل هذه القراءة من رجل سلفي محافظ لقصص زكريا، قد تساهم في الكشف عن الموقف الاجتماعي للكاتب فيغني صورته الإبداعية من خلال جنوحه وقسوته.

وقد تكون مطالعة تلك الأنماط من القراء الأربعة، أكثر غنى من مطالعات النقاد، ولكنني أزعم أن القراء الشباب الذين سينضمون إلى إعادة اكتشاف الأدب الحديث، ومنه أدب زكريا تامر، يمتلكون وفقاً لمعطيات العصر، مؤهلات تجميعية لمواهب عالم النفس وعالم الاجتماع ورجل المخابرات الذكي والرجل المحافظ السلفي التفكير.

الفن بعامة، مغامرة مجهولة يعبر بحورها الكاتب في شوق إلى تحقيق الحلم الذي يعتمل في صدره وعقله. ومختبر الكاتب الكيميائي معقد وقد لا ينتج ما يرمي إليه الكاتب في عقله، أما زكريا تامر فمغامراته كانت واثقة لأنه استطاع منذ اللحظة الأولى أن يعرف ما يريد، ومثل هذه المقولة قد لا يمكن تأكيدها بأدلة وبراهين، إلا أنها نبعت من إحساس جاء في متابعات جادة وملحة لأعماله على مر السنين.

ومن هنا يمكن القول أن ما كتبته عن مجموعات زكريا تامر الست، إنما هو انطباعات شخصية، ولكنها محبة ومخلصة. □



غالب هلسا

الألفة

زكريا

تامر واحد من أبرز القصاصين السوريين، وأكثرهم تفرداً على الإطلاق. له لغة تتراوح بين شاعرية نافذة في العمق وغنائية تقترب أحياناً من الثرثرة العاطفية. كما أن بنية قصصه تقوم على فانتازي ذهني تجريدي (وسوف نشرح ما نعنيه بهذا المصطلح) وعلى الاستعاضة من البناء العضوي في ربط عناصر قصته ببناء أيديولوجي.

ولكن زكريا، وفي الوقت نفسه، جزء من أدب القصة والرواية السوريتين، يطرح المشكلة عينها، أو الإشكالية الأساسية لهذا الأدب، سواء كان إبداعاً أو نقداً. نعني بها الاعتقاد أن علة وجود (raison d'étre) الإبداع هو البرهان على صحة فكرة ما. ويقوم هذا الاعتقاد على نفي مفهوم آخر عن الأدب، والفن عموماً، يرى أن العنصر الجوهري في الفن هو التجربة، وأن الوظيفة الأساسية للفن هي نقل التجربة إلى المتلقي، وأودّ أن أكون واضحاً، منذ البداية، فأعلن تحيزي إلى أقصى حد إلى مفهوم الفن كتجربة، وإنني أعتقد أن هذا التحيّز يعني اختيار الحرية؛ كما أعتقد أن المفهوم، الذي يعتبر الأدب برهاناً على فكرة وتجلياً لها، هو مفهوم قمعي، سنفصّله فيما بعد.

وقد يبدو اختيارنا للمكان في قصص زكريا تامر كموضوع للدراسة، أنه اختيار لقضية هامشية في هذه القصص. ولكننا سوف نرى، بعد قليل، أنه من خلال طرح هذا المعطى، سوف نتوصل إلى مناقشة مجمل، أو غالبية العناصر الفنية في هذه القصص.



الغائبــــة





• هذه دراسة أعدها الروائي والناقد غالب هلسا عن أدب زكريا تامر قبل رحيله، ولم تنشر من قبل

دعونا نتوقف قليلاً لتحديد ما أعنيه بالمكان في الأدب الإبداعي.

في محاضرة ألقيتها في ندوة «الرواية العربية: واقع وآفاق»، التي انعقدت في مدينة فاس بالمغرب، تحت عنوان «المكان في الرواية العربية»، حددت مفهومي للمكان في الأدب. وسوف أورد النقاط الرئيسية الواردة في هذه المحاضرة.

«المكان يسِمُ الأشخاص والأحداث الروائية في العمق». كيف؟

سوف أورد مثالاً:

«ثم أتذكر تلك البيوت الفخمة العتيقة، بيوت أرستقراطية في طريقها - أي الأرستقراطية - إلى الزوال. الحجرات واسعة جداً ومغلقة جداً عن العالم. وعندما أفتش في داخلي عن مبرر هذا الإحساس بالانغلاق، أكتشف أن شيئين قد ولّدا ذلك الإحساس. الألوان القاتمة والستائر. إن الستارة تبدو لي أشد كثافة من الجدران...

«ذلك ما فعلته الستائر والألوان القاتمة. وحين أتأمل هذين العنصرين أتبين فيهما الديكور المناسب لأسرار لا تنكشف. إن المكان يلد السر قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق، ربما، وأبعد أثراً. إن وجود امرأة مجنونة، مسجونة في أحد أقبية هذا البيت، يبدو لي متوقعاً لأنه يندرج في سياق الستائر والألوان القاتمة. وعندما تذهب الأحداث بعيداً في عالم الرعب والغرابة، أجد المكان هو المنشأ والأصل. فحين يكون البيت مأوى لعاشقة عجوز، قتلت حبيبها لأنه حاول أن يهرب منها حتى بعد أن أصبح هيكلاً عظمياً فإنني أشعر أن الرائحة الراكدة في الأماكن المغلقة الرطبة تمنح إيحاء بهذا الرعب. إذاً، هنا، يمكن أن نضيف الرائحة إلى خصائص هذا المكان، وما يتلو ذلك من وجود أشباح، وأصوات خطوات مجهولة المصدر، والقتيل والقاتل... إلخ. كل ذلك متوقع في سياق هذا البيت.

«وقد أوردت هذا البيت كمثال فقط. وبإمكاننا أن نحدد علاقة الأحداث والشخصيات الروائية بالشوارع، وبمناطق الريف الخضراء، أو بسفينة أو طائرة أو سيارة... إلخ. وسوف نجد الشيء نفسه ونتوصل إلى النتيجة ذاتها: المكان يسِمُ الأشخاص والأحداث الروائية في العمق.

«وحين يحاول خيالي أن يلعب لعبة يضع فيها أحد أبناء الأحياء الشعبية في واحد من تلك البيوت العتيقة الضخمة، عندها يصبح الموقف مزيجاً من المضحك والمفزع، فأرى ذلك الإنسان وقد انطوى على نفسه وتجمد فزعاً. أما إذا انتقلت تلك المجنونة المسجونة في قبو ذلك البيت إلى أحد الأحياء الشعبية، فإنها سوف تصبح جزءاً من المرح الصاخب الذي يميز الحي الشعبي. سيلاحقها الأطفال بضجيجهم الضاحك، وستقف الأمهات مندهشات، ثم يتقدمن بحزم لحماية المرأة المسكينة.

«إن ذلك يقودنا إلى نتيجة ثانية: إن المكان الروائي يصبح نوعاً من القدر، يمسك بشخصياته وأحداثه، ولا يدع لها إلا هامشاً محدوداً للحركة».

والسمة الأخرى للمكان أنه مكان في الذاكرة عشناه كتجربة. يقول غاستون باشلار في كتابه «جماليات المكان»:

«المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً محايداً، خاضعاً لقياسات وتقييم مسّاحي الأراضي. لقد عيش فيه، لا بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيّز. وهو بشكل خاص، في الغالب، مركز اجتذاب دائم للقيم، وذلك لأنه يركّز الوجود في حدود تحميه».

هذه فكرة سريعة عن المكان الروائي، أو عن نوع واحد من الأمكنة، وهو المكان الأليف. وسوف نورد في هذه الدراسة أنواعاً أخرى من المكان ودلالات أخرى له.

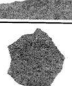
الحي الشعبي

المكان، هنا، يستمد جذوره من الحي الشعبي، من قبو في إحدى بناياته، وينتشر في المدينة، دمشق. إن خطوط المكان المجذّر مستقيمة. تتجه نحو شوارع بلا اسم ولا ملامح، ومقهى، ومطعم، وبنايات، كلها مغفلة الملامح. ومن قلب القبو (المجسّد للحرمان من الطعام والسجاير والمرأة والعائلة) يصعد حلم عالم الطبيعة الأخضر (الحديقة، الأرض المزروعة، الزهور، السماء الزرقاء) الذي يتحوّل لمجرد الوصول إليه، إلى كابوس.

وللمكان حالته الجوية المناسبة. فالأحياء الفقيرة هي المصانع الكابوسية: الشوارع الضيقة المظلمة، وعاء الخوف والجريمة، القيظ والمطر الذي يلوّث كل شيء، أما عالم الطبيعة فهو مضاء دوماً بشمس الربيع الحانية. ولكن المدينة تعبس فجأة في وجه ساكن القبو وتلاحقه برذاذ حتى تعيده إلى جحره ـ قبوه.

كل محاولات الانفلات من قدر المكان فاشلة. ففي قصة «الوجه الأول» يحاول الطفل مأمون أن يفلت من رتابة البيت القديم وقسوة أمه، فيقرر «وهو يلمس قطعة الخبز المحشوة في جيبي بنطاله ألاّ يرجع مطلقاً إلى البيت»، وخلال هروبه شاهد «صبياً ممدداً على السكة الحديدية وقد بترت عجلات الترام ساقيه وكان لون الدم أحمر امتزج بعويل الصبي الفاجع». ويحدث فشل أشد رعباً، عندما يحاول أبو الفهد، في قصة «شمس صغيرة» أن يخرج من فقره من خلال اقتناص ابن ملك الجان، ولكنه بدلاً من ابن الملك يواجه سكران يتحداه: «ورفع أبو الفهد خنجره إلى أعلى، وأهوى به، فتحرك السكران إلى اليسار بشكل خاطف مفاجىء فلم يمسه الخنجر، ودفع الموسى إلى صدر أبي الفهد هاتفاً: «خذ». وتتكرر هذه الموضوعية في العديد من القصص.

المكان أساساً قدر يمسك بالشخصيات والأحداث



هنالك، أيضاً، علاقة عناصر المكان ببعضها، إذ هي، على الدوام، علاقة تضادّ. كابوس المصانع والآلات يقابله عالم الطبيعة الأخضر. ففي قصة «صهيل الجواد الأبيض» يعيش البطل رعب العمل في مصنع: «ستبصق كهرم مهترىء وأنت تسير في شارع مغمور بشمس النهار الجديد. ثم سيدفنك المعمل في أحشائه الشرسة. تعب تعب تعب. أتنسى رائحة لحم العامل المحترق الذي تساقط عليه الحديد الناري المصهور. . .؟ تلك هي رائحة العالم».

وفي تلك اللحظة يأتي جواده الأبيض، التجسد المطلق لعالم الطبيعة: «وأرتجف وأنا أسمع صهيله الذي يدعوني. . . أواه لكم اشتهيت أن يرجع جوادي الأبيض الهارب لكي أمتطيه وأترك له العنان ليعدو بي طويلاً عبر براري لا أفق لها».

عالم القبو في مواجهة عالم البيوت الجميلة. إنه يخرج من قبوه «بقعة سوداء تلطخ سطحاً أبيض» يقول: «اليوم لم أفعل شيئاً سوى أني تهت بليداً فوق أرصفة المدينة. لقد قادتني قدماي إلى شارع فخم، وهناك بين مبانيه المتعالية أحسست أني لست سوى بقعة سوداء تلطخ سطحاً أبيض. وفي حديقة إحدى البنايات أبصرت كلباً جميلاً يداعبه طفل أكثر جمالاً منه، ووقفت ورحت أراقبهما ثم سألت الطفل: «ما اسم كلبك؟».

«فابتسم بسذاجة وقال: «جوني»».

«ـ ماذا يأكل كلبك؟».

«ـ لحم مسلوق. . إنه يأكل كيلو لحم في كل يوم».

وتمنيت عندئذ يا قطتي أن أقول له: ما رأي أهلك؟ ضعوا الطوق الجلدي في عنقي وأطعموني اللحم. وإذا سألني ذلك الصغير ببراءة: هل تعرف أن تنبح مثله؟ فسأقول له فوراً: حين أضع اللحم في بطني. . سأنبح ليس مثله فقط بل أحسن من كلاب العالم جميعاً».

إن التضاد بين المكانين، هنا، يصبح محدداً: الانتماء إلى هذا العالم، أو جمع الضدين، يعني تحوّل ساكن القبو إلى عبد، إلى كلب. إن براءة الطفل، هنا، تشير إلى أن هذه العلاقة لا تتعلق بالنيات، بل بواقع موضوعي يحدد العلاقة بين الطرفين. ولكن التضاد هنا أيديولوجي، وهذا ما سنفصل دلالته فيما بعد. إن هذا يشير إلى حقيقة أخرى، وهي أن المكان ـ الحلم، المكان المرتجى ما أن يقترب منه بطل هذه القصص، ويحلم بالانتماء إليه حتى يكشف عن وجهه المعادي. ففي النص الذي اقتبسناه، منذ قليل، يصبح المكان ـ الحلم مصيدة لتحويل الراوي إلى كلب.

وفي قصة «البستان» يأتي البستان كتتويج لحب رائع بين سميحة وسليمان اللذين يتأهبان للزواج: «وسلكا طريقاً ترابياً تمتد على جانبيها بساتين خضراء. . . قالت سميحة:

ـ لا شيء في الدنيا أجمل من بيت في بستان. قال سليمان: عندما نتزوج سنحيا في بستان.
ـ سنزرعه ورداً.
ـ سنزرع أيضاً خضاراً وفواكه حتى لا نجوع إذا فقدت عملي يوماً.
ـ سأرتدي ثياب فلاحة وأمشي دائماً حافية القدمين».

يصبح البستان هنا العقدة التي تتجمع فيها كل خيوط أحلام أبطال زكريا: المرأة، عالم الطبيعة الأخضر، الطفل المتوقع. وعندما يمتزج الاثنان بالطبيعة يصبح لهم ـ الطبيعة والعاشقان ـ لغة واحدة، يعيشان لحظة صوفية في العمق: وحدة الوجود. قعدت سميحة «على العشب بحركة مباغتة، وألصقت خدها بالأرض، فسألها سليمان: «ماذا تفعلين؟».
ـ إني أنصت.
ـ وماذا تسمعين؟
ـ إنها تضحك. الأرض تضحك».

في هذه اللحظة بالتحديد ينفجر العنف: أربعة رجال يهرولون نحوهما «وجوهاً متجهمة ونظرات صارمة هازئة..» ضرب أحدهم سليمان بالعصا على رأسه فسقط على الأرض مغمىً عليه. «ولما أفاق سليمان من إغمائه، فتح عينيه بصعوبة ليبصر سميحة ممزقة الثياب، ملقاة تحت رجل يلهث...». هنا ينغلق المكان تماماً، ويصبح عداء محضاً، لا مجال للاطمئنان إليه أو للاسترخاء في أحضانه. الإنسان الذي في داخله مطرود منه في لحظة محددة من لحظات المكان.

الأليف والمعادي

في المداخلة، التي ألقيتها في «ندوة الرواية الجديدة»، التي انعقدت في مدينة فاس بالمغرب، العام ١٩٧٩، والتي أشرت إليها منذ قليل، ذكرت أربعة أنواع من الأمكنة التي عرفتها الرواية العربية: المكان المجازي، المكان الهندسي، المكان الأليف، المكاني المعادي. فإلى أي نمط من هذه الأماكن تنتمي قصص زكريا تامر؟

إن أول ما يخطر في البال، عند الإجابة عن هذا السؤال، هو أن المكان، في هذه القصص، هو المكان المعادي. فجميع الأماكن، هنا، معادية لبطل هذه القصص، سواء كانت قبواً أو شارعاً أو بستاناً أو مخفراً أو سجناً أو مقهى... إلخ. قد تغوي الراوي بعض الوقت، وقد توهمه بأنها على أهبة تحقيق أحلامه، ولكنها في النهاية تكشف عن وجهها العدواني.

ولكن قبل أن نمضي في مناقشة هذه الإجابة، سأورد، هنا، ما أعنيه بالمكان المعادي، والنص مأخوذ من المداخلة التي ذكرتها منذ قليل: «المكان المعادي يتخذ في الرواية العربية تجسدات كالسجن، الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة، المنفى، وما شابه ذلك من الأماكن. ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي، وذلك من الترتيب الهرمي للسلطة في داخله، وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات. إن تعسفه يبدو ذا طابع قدري».

يضاف إلى هذا أن الإنسان في داخل هذا النمط من المكان، يحاول أن يخلق ـ في الواقع أو في الخيال ـ مكاناً أليفاً: «في رواية توفيق هاشم الركابي (المبعدون) تتخذ القرية التي نفي إليها المبعدون السياسيون طابع المجتمع الأبوي بشكل دقيق للغاية، وذلك من خلال النظام الصارم لهرمية شرطة السجون. وفي مواجهة هذا الكلام المعادي، يقوم المبعدون بإقامة المكان ـ الضد، وهو مجموعة من الأنفاق المحفورة تحت القرية، التي تصل المبعدين ببعضهم، بعيداً عن رقابة الشرطة الصارمة. إن هذا المكان ـ الضد نفحة أمومية وألفة. ففي تحليله لأحد أحلام مرضاه. يشير عالم النفس إريك نيومان إلى واحد من مرضاه، لقد رأى نفسه يقف على قمة برج، فرأى النجوم تنبثق من أعماق الأرض وتصعد إلى السماء. ويرى نيومان في هذا الحلم قوة النمط الأصلي للأرض ـ الأم المانحة للحياة وخالقة الليل والنجوم». فهل ينطبق هذا التعريف على المكان في قصص زكريا تامر؟



المكان في هذه القصص لا يُعاش، هنا، كتجربة، بل يُطرح كدلالة. وهذا يقودنا إلى سؤال آخر: كيف يعاش المكان كتجربة؟ إنه يعاش كتجربة عندما يكون قادراً على تذكيرنا بأماكننا القديمة الأليفة، أو عندما يجعلنا نهرب منه إلى أماكننا الأليفة. يصف غاستون باشلار الأثر الذي يحدثه وصف هذا المكان في الرواية لدى القارىء بأنه يخلق ما يسميه باشلار بتعليق القراءة. أي أن القارىء يتوقف عن القراءة ليتذكر أمكنته الخاصة. إن مثل هذا المكان لا وجود له في قصص زكريا.

دعونا نعط بعض الشواهد على الكيفية التي يصف فيها زكريا المكان. في قصة «القبو» يقول: «وطفقت أتمشى بتكاسل إثر خروجي من صالة السينما، وكان القمر الأبيض معلقاً في فراغ الليل الأسود، وكان الهواء رطباً، أستنشقه بشراهة...». وفي قصة «صهيل الجواد الأبيض»: «غرفة الرجل المتعب بلا ضوء، صامتة، سوداء، علبة صغيرة من الحجر الرطب، أعود إليها دون حنين بعد أن تشردت في شوارع غريقة في الضياء المنبعث من واجهة المحلات المتناثرة على الجانبين، ومن الإعلانات الكهربائية ذات الألوان المختلفة، وكان الليل آنذاك أغنية خشنة حارة طويلة، يتعانق فيها بحنان في عتمة كهوفها عذوبة ربيع وتوحش نمر جائع».

زنزانة عمر السعدي بلا خصوصية

وفي قصة «النهر»: «إتكأ عمر السعدي بمرفقيه على سور النهر، وتأمل منتشياً المياه المنسابة تحت ضياء الشمس. وخيل إليه مدة لحظة خاطفة أن النهر امرأة مسحورة، غامضة الفتنة».

وعندما يعتقله رجال البوليس: «وتحوّل غناء القهر إلى استغاثة خافتة..» ثم «فانكمش عمر السعدي مذعوراً. وكان النهر في تلك اللحظة نائياً كترقرق مياهه حزينة تحت شمس صفراء».

ويصف الزنزانة التي وضعوه فيها: «ودفع عمر السعدي أخيراً إلى زنزانة. وعندما أغلق بابها خلفه تطلع عمر السعدي فيما حوله فألفى نفسه وحيداً، ولم يكن للزنزانة أية نافذة. كان ثمة نور قليل ينبعث من مصباح كهربائي متدل من سلك حديدي مثبت في السقف. وكان هناك فراش ملقى على الأرض كجثة هامدة، فتمدد عمر فوقه، وأخفى وجهه في الوسادة فداهمت أنفه في الحال رائحة غريبة، وخيّل إليه أنها رائحة مخلوقات ستهلك عما قريب».

وفي قصة «البستان»: «وسلكا طريقاً ترابية تمتد على جانبيها بساتين خضراء تحاول الاختباء خلف جدران واطئة من أغصان وطين جاف».

دعونا نحاول تحليل هذه النصوص. هذا النص المأخوذ من قصة «القبو» لا يكشف عن طبيعته، إلا إذا وضعناه في سياق القصة، وفي سياق رؤية الكاتب إلى المكان. المكان، هنا، غير محدد: قمر معلق وهواء رطب. مكان لا خصوصية له. والوصف هنا ليس مجرد عبارات استثنائية، ولكنها تحدد رؤية الكاتب إلى المكان. وتتكشف الطبيعة اللغوية لهذا النص عندما نقرأه كجزء من القصة. فمن هذا الجو الرومانسي الذي يفتقد التحديد، نتوصل إلى ذكرى قصة حب «سميحة الفتاة التي كانت تحبني ببراءة وصدق، وكان يعذبني بقسوة اشتهائي المجنون لجسدها..» كما أن هذا الجو يقودنا إلى القبو ليؤكد بشاعته: «وكنت في تلك اللحظة قد غدوت قريباً من البناية التي أسكن في قبوها.... إني أعيش في هذا القبو. العالم يجثم فوقي. إني سأظل حتى النهاية في قعر هذه المدينة». أي أن المكان، هنا، لا يعاش كتجربة، بل يتحدد بثلاثة معطيات:

أ: المعطى الأيديولوجي، حيث يتم، من خلال التمهيد لذكرى سميحة والتناقض مع القبو، بناء فكرة متكاملة: قبح الواقع الاجتماعي في الحاضر، الذي يتأكد من خلال موقفين متضادّين: الحب والطبيعة الجميلة. إن التضاد هنا يؤكد بؤس اللحظة الحاضرة، وبالتالي إدانتها.

ب: المعطى الزخرفي، المتمثل في المفارقة القائمة بين القمر وذكرى الحبيبة والقبو القبيح الذي يخلق تداعيات بائسة: «غداً عمل. وزحف في أعماقي قرف راح يتزايد شيئاً فشيئاً متبلوراً في رغبة في التقيوء....».

ج ـ المعطى البنائي، حيث وصف المكان يصبح عنصر ربط بين الأحداث وفق تسلسل متقن.

إن النتيجة التي نخرج بها تفيد أن المكان في هذه القصة يفتقد الجدلية، وأعني بالجدلية، هنا، كون الصورة الفنية ذات طبيعة مزدوجة: كونها قائمة بذاتها، تجربة متمايزة، وكونها، في الوقت نفسه، جزءاً عضوياً من بنية أكبر منها. إن للمكان، هنا طابعاً وظيفياً فقط.

وفي الاقتباس الذي أوردناه من قصة «صهيل الجواد الأبيض». نجد المكان يحمل مفارقة تشير إلى أيديولوجية التمايز الطبقي. فهنالك القبو المعتم، الصامت الأسود «علبة صغيرة من الحجر الرطب» وهنالك على الطرف الآخر «شوارع غريقة في الضياء... وكان الليل آنذاك أغنية خشنة حارة طويلة، يتعانق بحنان في عتمة كهوفها عذوبة ربيع وتوحش نمر جائع».

الغرفة السوداء تقابلها شوارع غريقة في الضياء، والحجر الرطب تقابله أغنية خشنة حارة طويلة، والعودة إلى الحجرة دون حنين تقابلها كهوف يتعانق بحنان في عتمتها عذوبة ربيع وتوحش نمر جائع. نلاحظ هنا:

أ: إن المكان وظيفة أيديولوجية يصف حالتين اجتماعيتين: الفقر والغنى، الحرمان والارتواء، المعاناة والعذوبة.

ب: إن المكان يصل إلينا عبر دلالته الأيديولوجية.

ج: إن اللغة لا تشير إلى مكان محدد، ولا إلى مكان ـ ضد. إنها لغة لا تجعلنا نتوقف عن القراءة ـ أو نعلق القراءة، كما يقول باشلار لكي نتذكر أماكننا الحميمة، ولكنها لغة بلاغية، عمومية، قد تصف أي مكان عدا الأماكن التي عشنا فيها، ومارسنا أحلام اليقظة والضجر فيها.

يقول غاستون باشلار إن الوجودية ترتكب خطأ جسيماً عندما ترى أن الإنسان يولد في عالم غريب ومعادٍ. الحقيقة أن الإنسان يولد في هناءة البيت. وهذه الهناءة ترافقنا حتى نهاية عمرنا. المكان عند زكريا مغلق عن تلك الراحة وعن الحلم بالعودة إليه.

في قصة «النهر» يصبح النهر مؤنسناً. فهو «امرأة مسحورة، غامضة الفتنة» وهو يغني سعيداً بأصوات خافتة. ولكن النهر يحزن عندما يتم اعتقال عمر السعدي. لقد صفعه رجل الشرطة «فانكمش عمر مذعوراً. وكان النهر في تلك اللحظة نائياً تترقرق مياهه حزينة تحت شمس صفراء».

من الواضح أننا لسنا أمام رؤية الإنسان البدائي أو الطفل إلى الطبيعة، التي تتقمص الأرواح تجلياتها. فعمر السعدي



ليس بدائياً ولا طفلاً. وبالتالي لا تُطرح «انفعالات» النهر على خلفية فانتازية. أحوال النهر لعبة بلاغية ذات طبيعة أيديولوجية. النهر يغني مرحاً لأن عمر سعيد، ويحزن لأن قوى القمع أهانته دونما سبب. فالنهر، هنا، جوقة في مسرحية يونانية يدلي بتعليقاته على الأحداث. وأدبنا العربي حافل بأمثال هذه اللعبة البلاغية: «أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً. . .».

لقد حذّر تشيكوف غوركي من استعمال تعابير مثل «وبكت السماء. . . غضبت الريح. . . ابتسامة الشمس. . .» لأنه كان يرى في ذلك رؤية قاصرة إلى المكان. وعندما نقرأ وصف الزنزانة التي ألقي فيها عمر السعدي، فإننا نراها الصورة العامة والشائعة جداً للزنزانة، زنزانة بلا خصوصية. إن عناصرها مجرد دلالات تحمل موازاة بين الحياة في داخلها وبين الموت. إن كل من عاش داخل زنزانة، مثلي، يعلم أن لكل زنزانة خصوصيتها، وإنه يألفها أو يجعلها مكاناً أليفاً بعد فترة من الحياة فيها. إن عناصرها هي عناصر مكان حقيقي، لا يمكن نقلها في الأدب عبر المصطلح البلاغي.

والبستان في قصة «البستان» يلعب دوراً رئيسياً. فهو التصعيد الأقصى لأحلام الحبيبين بالسعادة. إنه ليس مجرد مكان جميل ولكنه التجسيد لحياة مقبلة. إنه يحمل كل هذه الغواية، غير أنه يخفي أقصى الرعب وأبعد قدر من انكسار الأحلام في داخله. ولكن البستان في هذه القصة هو مجرد إطار للأحداث. إننا نستطيع أن نأتي بعشرات الشواهد الأخرى التي لن تزيد على تأكيد المعطيات التي طرحناها بالنسبة إلى المكان. فأي نوع من الأمكنة هو الذي تعرضه هذه القصص؟ إنه المكان المجازي.



المكان المجازي

سوف نعرف، في البدء، ما نعنيه بالمكان المجازي في الرواية. إنه ذلك المكان الذي نجده في حكايات الفعل المحض. وقد سميته مجازياً لأن وجوده غير مؤكد، بل هو أقرب إلى الافتراض. إن المكان في أمثال هذه الروايات هو مجرد فضاء أو مساحة تدور فيها الأحداث الجارية في أحد وجوهه. وهو أيضاً دلالة توضيحية على الشخوص الروائية فيما يتعلق بمركزها الطبقي أو نمط حياتها. وهو كذلك مكمل للأحداث، مثلا الأشجار التي تعترض طريق البطل، أو الزوايا التي تخفي الهارب. وهو بهذا ليس عنصراً من عناصر العمل الفني، بل مجرد توضيح لا بد منه.

وقد يكون هذا المكان وصفاً لأحوال الشخصيات الروائية. كأن يكون دلالة على البخل أو الغنى أو الفقر. . إلخ. حتى الروائح في مثل هذا المكان هي دلالات مديح أو هجاء، إستمتاع أو ضيق. إنها تصف ردات فعل الأشخاص الروائية لهذه الروائح أكثر مما تصف الروائح نفسها، فهي روائح منعشة أو خانقة، تخدر الإحساس أو تثير الاضطراب.

لهذا، تكون صفات هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنياً، ولكننا لا نعيشه. إننا نعلم أن هذه الأماكن قد وجدت في زمن ما، أو في موضع ما، ولكنها ليس زماننا ولا مكاننا. من أمثال هذه الصفات التي تلصق بهذا النوع من الأمكنة صفات مثل ضوء القمر الساحر، الأشجار الوارفة الظلال، النسيم العليل، الثياب الرائعة. . . إلخ.

هذا هو مكان أحداث الروايات ذات الوقائع الطريفة، التي تلعب فيها الغرابة والمصادفة الدور الأساسي في بناء وتطور الأحداث. وأحداث هذه الروايات كمكانها، يمكن أن تحدث للآخرين، ولكنها لا تحدث لنا. لسنا أخياراً مطلقين ولا أشراراً مطلقين. إنها لا تثير إلا حماسة أو استنكاراً سطحيين لا يلمسان وعينا، وهي لا تساعدنا على إعادة بناء تجربتنا.

أستطيع أن أوجز الانطباعات التي تشكلت لدي حول المكان المجازي في الرواية العربية بالتالي:

إنه، أولاً، مكان سلبي، مستسلم، خاضع لنزوات الشخصيات والأحداث الروائية إلى حدٍ يجعل وجوده مجرد افتراض إنه لا يملك استقلاليته. وهو، ثانياً يقع خارج نطاق التجربة الفنية لأنه لا يعبر عن معايشة للمكان. وهو، لهذا كله، مكان لا يندمج في جدلية العمل الروائي. فهو لا يمتلك جدلية الصورة الفنية، التي تملك استقلالها وتكوّن، في الوقت عينه جزءاً من كل. وهو، أيضاً يفتقد الدور المشارك في جدلية العناصر المكوّنة للرواية، بسبب سلبيته وخضوعه للعناصر الروائية الأخرى.

السمة الرابعة لهذا النوع من الأمكنة أنه غير تاريخي، من حيث انعدام كونه تجربة معيشة في ظرف اجتماعي محدد، ومن حيث إن الزمن التاريخي لا يترك طابعه عليه.

ما مدى انطباق هذه المعطيات على المكان في قصص زكريا تامر؟ قلنا إن المكان عند زكريا هو، في الأساس، مكان أيديولوجي، يوضّح فكرة، يؤكد مفارقة، أو يقوم بربط عناصر القصة بعضها. إنه لا يقوم بذاته. أي أنه مكان يفتقد الاستقلالية. إننا لا نعايش المكان في هذه القصص باعتباره تجربة، بل باعتباره دلالة. وما دمنا لا نعيشه كتجربة، فمن الطبيعي أن يتم إقصاؤه عن فنية القصة. وقد شرحنا كيف أن المكان في هذه القصص يفتقد جدلية الصورة الفنية، بسبب سلبيته. يضاف إلى هذا افتقاده العنصر التاريخي. يضيف زكريا إلى هذا عنصر أنسنة المكان، دون أن تستغل هذه الأنسنة على خلفية فانتازية مقنعة.

أماكننا القديمة

في استطاعتنا أن نجمل ما قلناه عن المكان في قصص زكريا تامر بأن سمته الأساسية هي أنه لا يعاش كتجربة، وبالتالي فإنه لا يستثير لدى القارىء ذكرى أماكنه الخاصة. ولإدراك أهمية هذه المسألة، نذكّر بأن العنصر الجوهري في الفن، بما فيه الأدب، هو التجربة الإنسانية، وأن الشكل الفني هو وسيلة لإيصالها إلى المتلقي، ولاستثارة تجربة مماثلة لديه. من هنا نستطيع القول أن المكان في هذه القصص مستلب فنياً من طرفيه بالنسبة إلى طبيعة الفن، وكذلك بالنسبة إلى وظيفته.

لقد أشرنا إلى ذلك في تحليلنا للنصوص الخاصة بالمكان، إذ قلنا إن المكان في هذه القصص لا يعاش كتجربة، ولا يذكرنا بتجاربنا مع المكان. وقلنا إن المكان «يعاش كتجربة عندما يكون قادراً على تذكيرنا بأماكننا القديمة»، باعتبار أن تذكر القارىء لتجاربه هو المسألة الجوهرية في وظيفة الفن.

والآن، أصبح علينا أن نجيب عن السؤال التالي: ما هي دلالة إلغاء بُعد التجربة المكانية عند زكريا تامر؟

سنحاول، في البداية، أن نحدد طبيعة ووظيفة المكان في هذه القصص، ثم ندرس، بعد ذلك، علاقة هذه الصورة المكانية بهذه القصص.

حددنا، منذ قليل، أن المكان، هنا، ذو طبيعة مجازية. أي أنه يفقد ملامحه كمكان، ليعيش كدلالات: ولكن ما هي ماهية هذه الدلالات؟

قلنا إن الاستعمال المجازي للمكان قد جعل منه «وظيفة أيديولوجية» وإنه «يصل إلينا عبر دلالته الأيديولوجية». فإذا كنا نجد في الروايات القائمة على التجربة المكان ذا الطبيعة الأليفة أو الهندسية أو العدائية، فإن الأعمال الأدبية المؤسسة على الفكرة تختار، في الغالب، المكان المجازي، وتقوم بتحويله إلى معطى أيديولوجي.



إن قصص زكريا هي المثال الأكثر سطوعاً على القصة الأيديولوجية. وما دام موضوعنا هو التقنية الفنية، فسوف نرى أثر هذا التركيز الشديد على الأيديولوجيا في بنية هذه المجموعات القصصية، ولهذا نقول إن المعطى الأيديولوجي قد سيطر على كل عناصر البنية القصصية، بما فيها المكان والزمان. إن افتقاد عنصر الزمان يحتاج إلى بعض الإيضاح. فالقضايا المطروحة لا تنتمي إلى زمان محدد. والقمع والبطالة والشوق إلى المرأة وإلى الحياة المريحة وغير ذلك من الظروف مطروحة بشكل لا تاريخي. ولقد لاحظ ذلك الأستاذ محمد كامل الخطيب:

«إن عالم زكريا تامر يقدم معادلاً أدبياً رمزياً لوضع اجتماعي معين، لكنه، برفعه الوضع التاريخ المحدد إلى درجة المطلق، إنما يسلب عالمه القصصي ما كان قد منحه إياه من روعة...» أي أن قضاياه الاجتماعية تتسم بلا زمنية ـ وبالتالي لا تاريخية شديدة الوضوح. إن الشرطي عند زكريا، مثلاً، كأسلوب في التعامل وكمنطق، صورة نجدها عند يهوه إله العبرانيين، وكاليغولا أمبراطور الرومان، وتمتد عبر التاريخ حتى عصرنا الحاضر. إنه شرطي لا يمتلك ملامح زمان ما، أو مجتمع ما. في حين أن الطابع القمعي **ليهوه**، إله قبيلة مديان العربية، الذي استعاره العبرانيون، كان ابن وضع اجتماعي معين، ومن هذا الوضع يستمد منطقه. فكل ما له صلة بالزراعة، كان يثير غضبه الماحق لأنه إله قبائل بدوية تعتبر الفلاحين وأهل المدن أعداءها الأبديين. أما شرطي زكريا تامر، فهو مجرد من شرطه الزماني.

ما هي الدلالة الفنية لذلك؟

إننا نعلم أن الأدب هو تعبير عن الخاص، وعندما يبتعد الأدب عن ذلك، فإننا ندخل دائرة الأيديولوجيا، أو منطقة الأدب الأيديولوجي بكلمة أدق، إذ يصبح العمل الأدبي إيضاحاً لفكرة، وليس تعبيراً عن تجربة إنسان محدد.

قد يعترض البعض أن هذه القصص تنتمي إلى رؤية وبنية فانتازيتين، وأن ذلك يبرر خروجها عن منطق الزمان والمكان المحددين. سوف نعود إلى هذه المسألة بعد قليل لنبرهن على غياب الفانتازيا الحقيقية في هذه القصص، وأن رؤيتها وبنيتها أيديولوجيتان على المستوى التحريضي.

دعونا نتابع أثر البنية الأيديولوجية على بنية هذه القصص. وسوف نعطي مثالاً أساء فيه الكاتب إلى إحدى قصصه الجميلة بالفعل، وأعني بها قصة «الزهرة». تبدأ القصة بحكاية جثة مدفونة في التراب، جاهدت يدها طويلاً «حتى تمكنت من أن تنبثق من التراب كانفجار صغير مباغت». ونعلم أن الجثة

لشاب أحب فتاة «تملك جسداً من نجوم بيضاء دائمة الارتعاش». هذه الفتاة أعلنت بمرح: «لنفعل ما نشاء وليفعل أهلي ما يشاؤون». وضحك الشاب وقال: «سنعيش كما نريد ولن نبالي بأحد». ثم أقبل الأهل بالسكاكين ومزقوا جسد الشاب. القصة مقنعة على المستويين الواقعي والرمزي. فأن تتخشب جثة وينبثق أحد أطرافها من التراب ممكن واقعياً.

وارتفاع اليد من قلب التربة إلى السماء تعني في ثقافتنا الاجتماعية الاحتجاج. إن إيحاءات هذا الاحتجاج مقنعة، فلا بد لخيالنا أن يرسم صورة إنسانية، أشواقاً ومعاناة، وهذه اليد تصارع التربة للصعود ولنقل مأساتها إلى العالم بأجمعه. هذا كله موجود في تراثنا الشعبي. وصورة اليد صرخة لا تتوقف، وهي بالتالي تعيد إنتاج مأساتها دون توقف. ولكن الكاتب أوقف امتدادها المفتوح بمحاصرتها أيديولوجياً. فجعلها تحمل زهرة، وهذا عنصر توضيحي لم يكن للقصة على المستويين الواقعي والرمزي حاجة إليه. ثم أضاف الكاتب إليها مشهداً آخر يحبس هذا الاحتجاج ضمن محاكمة عقلية: إن الذين قتلوا حباً عظيماً وقفوا صامتين أمام مشهد خمسة رجال وامرأة وطفلة عمرها عشر سنين. تشكو المرأة أنها لا تستطيع وحدها أن ترضي الرجال الخمسة. قال رجل:

«ماذا تقترحين؟»

قالت المرأة: «أن تساعدني بنتي».

قال الرجل: «لكنها صغيرة».

فصاحت البنت بصوت رفيع حانق متحدٍ: «هيا جربني وستجد أني أفضل من أمي وستدفع لي أكثر مما تدفع لها».

فارتعشت اليد الخشنة النحيلة، وأفلتت الزهرة، وانسحبت هاربة إلى ظلمة التراب.

من الواضح أن الكاتب أنشأ موقفين، أو مشهدين، ليقيم بينهما حواراً أيديولوجياً، فأصبحت اليد تقول:

- قتلتموني ودمرتم علاقة حب رائعة باسم الأخلاق. وها هي أمامي صورة لأخلاقكم.

فيجيب المشهد الثاني:

- إننا نضاجع الأم وطفلتها ولكننا نقتل بنتنا إن أحبت.

من أجل هذا الحوار الساذج وهذه الأفكار التبسيطية، أعدم الكاتب قصته الجميلة.

إن هذا التحليل شبه المعملي للقصة يوضح حقيقة هامة بالنسبة إلى الكاتب وإلى القصة المشرقية، والرواية والمسرح كذلك. إن مبرر وجود العمل الفني هو الفكرة، وليس كونه تعبيراً عن تجربة. والأدب حين يعبر عن تجربة - حسب هذا الموقف - يفقد أساس وجوده ومبرره، إذ إن التجربة التي لا تحمِّلها الفكرة ولا تلغي الحياة في قلبها، هي فعل بذيء. فقبل الإنسان وجدت الأعراف والتقاليد والأفكار التي ينبغي عليه إطاعتها.

إذا كانت البنية الأيديولوجية قد تجسدت في قصة «الزهرة» من خلال إضافات حولت القصة من عمل فني جميل يعبر عن تجربة ضاربة في أعماق الوجدان الشعبي، فإن الجزء الأكبر من هذه القصص يجعل من الأيديولوجيا شكلاً فنياً.

يقوم عالم زكريا تامر على معطيات محدودة للغاية، سواء بالنسبة إلى الأشخاص، أو إلى مسيرة الأحداث. هنالك شخصيات تتكرر في غالبية هذه القصص: الشاب الطويل النحيل، ساكن القبو؛ وهنالك الشرطي الذي يتسم



بمواصفات لا تتغير، وهنالك المرأة ـ الحلم: «وجه كقمر يحتضنه شعر متهدل بفوضى، عينان خضراوان، نهدان مكتنزان يرتجفان إثر كل حركة صغيرة..»، قصة «الأغنية الزرقاء الخشنة» تتكرر هذه المرأة في قصص كثيرة. نجدها في قصة «رجل من دمشق»: «بياضها حقل ثلج... وليل الأدغال العذراء يستجدي سواده وعطره من شعرها... سماء عينيها الخضراوين...» إلخ. وهنالك الطفل. إن هذه الشخصيات تتكرر بتعديلات بسيطة حتى تقترب من أن تكون أنماطاً.

النمطية الأكثر بروزاً هي العلاقات الثابتة بين هذه الشخوص. فعندما يلتقي الرجل النحيل (أو من يقوم مقامه: سليمان الحلبي، طارق بن زياد، أبو الحسن... إلخ) مع الشرطي يكون تسلسل الأحداث متوقعاً والنتائج متماثلة. إن الموقف المنطقي للرجل النحيل يواجهه موقف يفتقد كل منطق. المرأة في علاقاتها مع الرجل النحيل والشرطي تخضع للقانون النمطي نفسه. أما الطفل، فمصيره معروف، لأن جماله وبراءته هما عنوان مقتله.

في بعض هذه القصص تتغير الشخوص، ولكن التغير هو مجموعة من الأقنعة ترتديها الأنماط الأربعة التي ذكرناها دون أن يتغير من حقيقتها الجوهرية شيء. في قصة «الراية السوداء» مثلاً: غسان يسير يغمره فرح عصفور، يتثاءب تحت سماء عميقة الزرقة. وعندما يصل إلى حيه الشعبي، يقترب منه رجلان يرتديان الشراويل. يصرخان في وجهه لأنه لم يقل لهما «السلام عليكم»، فيعتذر أنه كان يفكر ولم ينتبه لهما. فيغضبان: «فيلتفت صياح إلى قاسم ويقول له: «أسمعت؟ الأخ كان يفكر»».

ويتصاعد الموقف. كلما حاول غسان أن يعتذر إليهما أو أن يبرر موقفه، يتزايد غضبهما. وحين يهينانه ولا يدافع عن نفسه، يهوي «صياح بخنجره على صدر غسان، ثم يرتفع الخنجر مبتلاً بالدم... ويهوي الخنجر ثانية... وتتالى الطعنات سريعة متلاحقة...».

ألا نجد، هنا، الموقف نفسه الذي ينشأ بين الرجل النحيل، ساكن القبو وبين الشرطي؟ غسان المنطقي، الذي لم يرتكب ذنباً، يقابله الرجلان اللذان يقومان بالقتل حسب منطق غامض غير مفهوم.

وفي قصة «أرض صغيرة صلبة»، يستثار ساكنا الحجرة عندما يشاهدان المرأة مكشوفة الفخذين، وهي تغسل الثياب، ويقرران اغتصابها ليلاً. ولكنهما عندما يعودان في الليل يمارسان الجنس معاً. وهذه القصة تكرار للتوق المحبط إلى جسد المرأة الذي نجده في القصص الأخرى.

وعندما تحدث تنويعات، فهي تنويعات على الموضوع عينه. ففي قصة «موت الشعر الأسود»، يدخل زوج فطمة مصطفى إلى مقهى حارة السعدي، ويقول لأخيها منذر السالم: «قبل أن تقعد كعنتر بين الرجال، إذهب وخذ أختك من بيتي». «ولما أبصرت فطمة أخاها منقضاً عليها شاهراً سكينه، ولولت، وسارعت إلى الهرب من البيت... وصرخت مستغيثة غير أن السكين لحقت بها وبلغت عنقها...». ونحن لا نعرف السبب الذي جعل الزوج يقول لأخي زوجته ما قاله سوى: «فيغمض مصطفى عينيه، ويتخيل فطمة تقول له بذل: أحبك وأموت لو هجرتني. ولكن فطمة لم تقل له يوماً ما يتوق إليه».

إننا، هنا أمام العلاقة عينها، التي تقوم بين الشرطي والضحية: موقف منطقي يواجهه اتهام غير منطقي وتالياً القتل. ففي قصة «الصقر»، تقوم الشرطة باعتقال الشاب لأنه جائع ومريض، ويقتلونه لأنه يتثاءب. وطارق بن زياد يعتقل ويحاكم لأنه أحرق السفن. يسأله المحقق: «هل حصلت على إذن من رؤسائك بحرق السفن؟». وفي قصص أخرى، مثل «الأعداء»، يرتدي الشرطي قناع مجتمع الآباء، المجتمع التقليدي؛ ويقوم بفصاحة باهرة باستعراض الأسس الحقيقية لمنطقه: «... الحمد لله الذي خلقنا رجالاً نركض ساعة الخطر إلى أمام كالريح، فننجو ولا نهلك. والحمد لله الذي لم يخلقنا نساء تقعد في البيوت فتحرقنا قنابل الأعداء وكأننا الجوارب العتيقة».

وهناك مقطع آخر من هذه القصة بالغ الدلالة، وسنعود إليه فيما بعد عند حديثنا عن الفانتازيا: «... والله ما كان سكوتنا على الأعداء عن ضعف، إنما كان إباء وشمماً وترفعاً وثقة بالنفس. قالوا: نريد بترولكم. قلنا: خذوا بترولنا، فنحن أحفاد حاتم الطائي، قالوا: أعلنوا حرباً شعواء على الأفكار المستوردة. فقلنا: نحن أهل الكر والفر، ونصبنا المشانق وشيدنا السجون».

الواقع، إننا نستطيع أن نورد العديد جداً من الأمثلة التي يستعرض فيها الشرطي منطقه، هذا المنطق المهزوم من داخله. فإلى ماذا يشير كل هذا؟ يشير إلى أن البنية الأيديولوجية تعيد إنتاج ذاتها في غالبية هذه القصص. كما يشير إلى مسألة أخرى بالغة الدلالة والأهمية، وهي أن هذه البنية الأيديولوجية هي التي تحكم بنية القصة وتحدد مسارها ومنطقها الداخلي. وإذا حاولنا تقصي النتائج التي تتولد من هذين المعطيين، فإننا نتوصل إلى حقيقة هامة، وهي أن هذه القصص مكتوبة بنمطية تكرر نفسها دون توقف. فما هي







دلالة ذلك؟

كان لينين شديد الإعجاب بعبارة غوته: «شجرة الحياة خضراء، أما النظرية فرمادية». وتصدق عبارة غوته بشكل دقيق على الإبداع الأدبي. فالأدب الذي ينطلق من تجربة معيشة وحية (أي من شجرة الحياة الخضراء) لا يعرف النمطية. فهنالك، أولاً، التعدد اللانهائي للتجارب الإنسانية؛ وهنالك التفرد الذي تتمايز به كل تجربة عن أخرى. قد تبدو التجارب الحياتية خاضعة لنمطية ما، لتشابه رتيب، ولكن الفنان الحقيقي يدرك تفرد كل تجربة. كما يدرك، في الوقت عينه، وحدة التجربة الإنسانية.

التجربة والحرية

المسألة الأخرى الجوهرية بالنسبة إلى بنية القصة هي أن التجربة مرتبطة بالحرية. فمن خلال التجربة والخطأ يتعلم الإنسان. وتعلمه، هنا، لا يأخذ شكل معرفة ذهنية مجردة، بل معرفة تعيد صياغة رؤيته إلى العالم. الفكرة المسبقة، مجموعة الأعراف والتقاليد، المفاهيم الأخلاقية. فالمواضعات الاجتماعية قيود على المعرفة والسلوك. أما التجربة التي تنتج مفاهيمها وقيمها فهي المعبرة عن الحرية.

ولإيضاح ذلك، فسوف أقدم بعض الأمثلة. منذ فترة قصيرة، شاهدت فيلماً مصرياً في التلفزيون عنوانه: «مذكرات طالبة» بطولة نادية لطفي وأحمد رمزي وحسن يوسف... إلخ. طالبة المدرسة الثانوية (تقوم بدورها نادية لطفي) تقع في حب شاب ثري وسيم (يقوم بدوره أحمد رمزي). الشاب عابث ومخادع. يقنع الفتاة أنه وقع في غرامها وأنه ينوي التقدم لخطبتها، والزواج منها. الفتاة تصدقه. وفي إحدى المرات يقنعها أن تزوره في شقته ليبحثا مسألة الزواج. توافق الفتاة وهنالك «يحدث ما لا تحمد عقباه» إذ يفتض الشاب بكارتها وعندما يتم ذلك يعلن الشاب أنه لن يتزوج أبداً فتاة فرّطت في شرفها. تهرب الفتاة وتلجأ فيتزوجها رجل، ليستر عارها. ثم تتوالى الأحداث بسرعة: الشاب الذي تزوجها يقتل، الشاب الذي خدعها يدخل السجن، وكذلك أخوها وصديقه الطبيب. أما الطالبة فتموت.

ما هي القضية الأساسية التي يطرحها هذا الفيلم؟

الفتاة أخطأت، لأن هنالك مواضعات وقيماً، كان عليها أن تطيعها، ولكنها خرجت عنها. لقد مارست التجربة، وبمعنى ما، مارست حرية أن تعرف خارج الأطر الاجتماعية. جريمة الفتاة، إذاً، أنها مارست هذا القدر الضئيل من الحرية فعوقبت بمثل هذا العقاب الرهيب.

وهكذا، فإننا عندما نضع الفكرة المسبقة فوق حق التجربة، فإننا نلغي الجوهر الأساسي لمفهوم الحرية. ولكن ما علاقة ذلك بضرورة جعل التجربة هي مبرر وجود العمل الأدبي؟

هنالك تواز بين الحياة الواقعية والأدب. ولقد كتبت بحوث كثيرة عن هذا التوازي، بل يكاد الجزء الأكبر من الدراسات الجمالية والنقدية يكون منصرفاً إلى هذا الموضوع. وعبر هذه المقارنة تتكشف طروحات متماثلة في الحياة الواقعية وفي الأدب، خاصة الرواية. لنأخذ مفهوم القمع في المجالين المذكورين. القمع في الحياة الواقعية يتجسد في الفرض بالقوة لأفكار وقيم ومفاهيم على الحياة دون اعتبار للواقع الحقيقي. أي أن المفهوم الرئيسي الذي يختفي وراء القمع هو أن الأفكار والقيم والمفاهيم المسبقة صحيحة، وواجبة الطاعة، أما الإنسان في سلوكه الحياتي فهو دائماً على خطأ.

يرتكز هذا المفهوم على رؤية إلى الإنسان: الإنسان يولد خاطئاً، وهو معرض للخطأ بمجرد أن يفتح فمه ليقول شيئاً، أو أن يمارس أي فعل من أي نوع. وبالنسبة إلى هذا المفهوم لا يكون الخطأ والتجربة وسيلتين للمعرفة والنضج بل سقوطاً أبدياً يؤدي إلى المعاناة في الدنيا وإلى عذاب النار في الآخرة. إن شعار هذا المفهوم هو: «ولا تدخلنا في التجربة، ولكن نجنا من الشرير».

المفارقة، هنا، أن هذه الصلاة التي يرددها المسيحيون، أينما وجدوا، تتنافى مع رؤية المسيح إلى الإنسان. فالابن الضال، الذي أخطأ وعرف الحقيقة، هو الابن المفضل، الذي يذبح له الأب العجل المسمّن، والذي يعتبره الأب أحب أبنائه إليه. وفي الأدب (في القصة والرواية مثلاً) يمكن للكاتب أن يمارس القمع على إبداعه بالأسلوب عينه. وذلك بأن يعتبر الأدب القائم على التجربة، وبالتالي على حرية الاختيار، هو أدباً معرضاً للتجربة (بالمعنى الذي تعنيه الصلاة السالفة)، وللابتعاد عن القيم والمفاهيم المسبقة لدى الكاتب، نراه يلغي التجربة ويقيم بناء ذهنياً، هو مجرد توضيح لأفكاره.

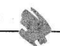


إننا، في هذا السياق، نجد أنفسنا أمام مفارقة مدهشة: ففي الوقت الذي يمكن تلخيص التجربة - أو الفكرة - الأساسية في هذه القصص بأنها إدانة قصوى لكل أنواع القمع، نجد أن الكاتب يتبنى مفهوماً قمعياً في ما يتصل بعلاقة الأيديولوجيا بالأدب. إن كل عناصر البنية القصصية تخضع خضوعاً مطلقاً لهذا الطاغية المدعو أيديولوجيا.

هل تجوز المقارنة بين الطاغية الواقعي وبين الطاغية الأيديولوجي؟ أعتقد أن المقارنة، بل والتماثل، قائمان بين الموقفين، إذ إن كلاًّ منهما يشعر أن الإنسان - في الحياة الواقعية وفي الأدب - يحتاج إلى تقويم دائم، سواء بالمثل الأبوية، أو بواسطة رؤية معينة إلى المجتمع وإلى الإنسان. ومن خلال تجربتي الخاصة، إكتشفت أن الناقد والأديب العربيين قد طوّعا القارئ لرؤيتهما الأيديولوجية، كما تم تطويع النمر في قصة زكريا «النمور في اليوم العاشر». القراء الذين قد قرأوا رواياتي يطرحون عليّ السؤال نفسه: «ماذا أردت أن تقول في روايتك؟» وهم يريدون أن يقولوا: ما هي المفاهيم الأيديولوجية التي أردت إيضاحها في روايتك؟ باعتبار أن الرواية هي مجرد مثال توضيحي لفكرة.

والمسألة، هنا، أخطر بكثير من كونها مجرد رؤية إلى طبيعة الإبداع الأدبي، لأنها تتعلق بالمسألة الجوهرية في الفن، وأعني بها وظيفته المعرفية. لقد سبق وقلنا إن المكان عند زكريا يفتقد عنصر الألفة. وعنينا بذلك أن المكان في قصص زكريا تامر لا يذكرنا بأماكننا الحميمة، ولا يدفعنا إلى التوقف عن القراءة - تعليق القراءة - لاستعادة مكاننا الخاص ومعايشته.

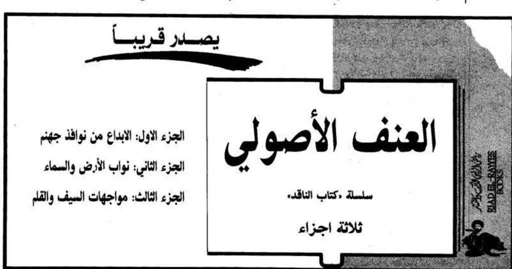
حين قلنا ذلك، فقد حددنا الوظيفة الأساسية للفن عموماً، وليس المكان وحده. فمن خلال الفن. نستعيد - كقراء - تجاربنا السابقة، ونعيد صياغتها، والوعي بها، ووضعها في سياق الحياة الإنسانية ككل. هنالك اتفاق عام على أنه عبر هذه الوظيفة يحصل الإنسان على الجزء الأكبر والأساسي من ثقافته. ونعني بالثقافة تلك العناصر المعرفية التي تشكل وعي الإنسان ورؤيته وسلوكه. هنا مصدر أهمية وخطورة هذه المسألة، إذ إننا خلال الأدب الأيديولوجي نحرم الإنسان من أهم وسائل المعرفة، فنفقر روحه ونقزّم وعيه. إن مثل هذا النوع من الأدب، أي الأدب المصوغ حسب معطيات أيديولوجية، يقوم بعملية إحصاء روحي ومعرفي لقارئه، يدفعه إلى الخضوع للقيم السائدة، وبالتالي للسلطة القمعية التي ندينها.



جبروت السلطة

عندما نراقب مسيرة الأدب الأيديولوجي، إبتداء بالتمثيليات الدينية في القرون الوسطى، إلى الأدب المصوغ حسب معطيات دينية وأخلاقية، مروراً بالواقعية الاشتراكية في مرحلتها الستالينية، ووصولاً إلى أدبنا العربي المصوغ صياغة أيديولوجية، نستطيع أن نتبين الخيط أو الخيوط التي تربطها جميعاً، وتوحّد ما بينها، والتي يمكننا أن نجملها في منطلقات أساسية تعيد إنتاج نفسها في كل مرحلة:

١ ـ مفهوم الإنسان الخاطئ، سواء كان جذر انحرافه هو الخطيئة الأصلية التي ارتكبها آدم وحواء وطردا بسببها من الجنة، أو ضرورة القمع كوسيلة للارتقاء.



٢: مفهوم البؤس الذي هو قدر العيش في هذه الحياة الدنيا، باعتبار أن الاستمتاع بالحياة هو سرقة من رصيد حياة أخرى أو قضية كبرى، أو مجموعة من القيم والمواصفات الأخلاقية.

٣: إعتبار الفكرة (مجموعة المفاهيم الأخلاقية، فكرة عبودية الإنسان لعقل كلّي، النظرية ذات القدسية إلخ) سابقة على التجربة، ومتعالية عليها؛ فالإنسان يخطىء، ولكن الفكرة لا تخطىء.

٤: إحالة التجربة المحوّلة إلى أدب (وإلى فن عموماً) إلى فكرة ومحاكمتها على هذا الأساس. والأمثلة طويلة، نذكر منها: طلب الخليفة المهدي إلى أبي نواس أن يقتصر على القصيدة الطللية «دعاني إلى وصف الطلول مسلّط»، إلى مطاردة محاكم التفتيش لجويا، إلى منع كتب د. هـ. لورنس، وكذلك منع روايات دوستويفسكي وكافكا... إلخ.

٥: إعطاء الأولوية لمفهوم الضرورة مقابل الحرية.

وبالنسبة إلى الأدب الأيديولوجي، هنالك سلطة ما يجب أن تطاع. وطابع هذه السلطة أنها تمثل مصالح الجماعة العليا، الشديدة الغموض، وأن على الفرد أن يلغي جميع مطالبه - وحتى ملامحه التي تميّزه - من أجل مصالح وقيم لها طابع التقديس الذي لا يناقش.

السؤال الذي يتولد منطقياً ممّا تقدم هو: ما هي العلاقة، إذاً، بين الأفكار والإبداع الأدبي؟

الإبداع الأدبي يعبر عن الإنسان بكليته. وهذا يحتاج إلى بعض التوضيح. يتعامل الإنسان مع العالم المحيط به عبر مجموعة من المهارات المكتسبة والكفاءات. والإنسان الحاذق بالفعل، هو من يستطيع أن يعزل المهارة التي يحتاج إليها في لحظة ما عن كليته كإنسان. أما إذا اختلطت المهارة مع الكلية الإنسانية، فغالباً ما تحدث الكارثة. في فيلم تشارلي تشابلن «العصورة الحديثة»، تستقل المهارة عن صاحبها حتى يفقد نفسه كإنسان، ويتحوّل إلى مهارة مجردة مطلقة. إن هذا التجزيء للإنسان يندرج في سياق آلية القمع والكبت الاجتماعيين، التي شرح فرويد وتلامذته أسلوب عملها. هذا أحد وجوه الاغتراب الإنساني، إذ إن تجزيء الإنسان، الذي يصل إلى قمته في تقسيم العمل والتخصص الدقيق، هو جذر الاغتراب. ويستعيد الإنسان كليته من خلال الفن إبداعاً وتلقياً. وهذه هي إحدى وظائف الفن الجوهرية: إلغاء الاغتراب الإنساني. ولكن ماذا نعني بقولنا أن الفن يعبر عن الإنسان بكليته؟ نعني بذلك أن الفنان (وهذا يشمل الأديب أيضاً) يعبر عن رؤيته الشاملة إلى العالم عندما يبدع فناً حقيقياً. هذه الرؤية تتشكل من ثلاثة معطيات:

الأول: مجموعة التجارب والمفاهيم الإنسانية التي عاشها الفنان وتفاعل معها.

الثاني: التاريخ الاجتماعي والبيولوجي للإنسان في عصوره التاريخية، وما قبل التاريخية، الكامنة في بذرات تجربته اليومية.

الثالث: الوحدة العضوية التي تجمع عناصر هذه الرؤية. وتتميز هذه الوحدة لدى الفنان بحرية عناصرها، وحرية علاقات هذه العناصر ببعضها البعض. إن هذه الحرية تنتقل إلى المتلقي لتحدث تغييراً نوعياً في رؤيته. أي أنها تحرره من الطابع القدري لآلية القمع والكبت الاجتماعية.

ماذا يحدث عندما تتفاعل رؤية الفنان هذه مع التجربة؟

تتسم التجربة الإنسانية، في حالتها الأولى، بأنها قابلة للنسيان، أو على أقل تقدير بأنها فاقدة الدلالة والمعنى. إنها معطى أولي في حالة عطالة؛ أي أنها تمتلك في ذاتها الإمكانيات لإحداث تغيير عميق في رؤية من يمارسها. ولكن هذه تكتسب فعاليات جديدة، عندما تندمج في رؤية الفنان. إنها تندمج في رؤية الفنان، وتتخذ، بالتالي، موقعاً في الكلية الإنسانية، في التاريخ الاجتماعي والبيولوجي للإنسان منذ تواجده على الأرض. ربما هذا ما كان يعنيه كروتشه عندما قال إن التجربة التي يصوغها الفنان تحتوي طابعاً شمولياً يتضمن التجربة الإنسانية بكليتها، (وهي بالطبع تتضمن، أيضاً، خصوصية رؤية الفنان).



من هنا نستطيع أن نميّز بين الأدب الحقيقي والأدب الأيديولوجي. الأدب الأيديولوجي يتعامل مع التجربة الإنسانية (الواقع) في جزء من كلية كاتبه، عبر الفكرة المجردة التي تفرض نفسها على الواقع. وإذا لم ينسجم الواقع مع الفكرة، فالواقع هو المخطىء، ولهذا، يجب إعادة صياغته في الخيال، لينسجم مع الواقع. أي أن واقعاً مفترضاً يتم خلقه ليبرهن، أو ليوضح الفكرة. إذاً، الفارق بين الأدب الحقيقي والأدب الأيديولوجي، هو أن الأول يعتمد على رؤية (بالمعنى الذي شرحناه منذ قليل) في حين أن الأدب الأيديولوجي يعتمد على فكرة مجردة، ويستمد مبرر وجوده من هذه الفكرة.

ولكن، هل يعني هذا قطيعة حاسمة بين الأدب والأفكار؟

الأفكار هي، أولاً إحدى عناصر رؤية الفنان. وتنتج الأفكار، ثانياً، كما يقول كروتشه، عند الفنان بعد عملية الحدس الأولى، عندما يتم التقاط التجربة عبر الرؤية. وهي، ثالثاً، تنتج أفكاراً لا نهائية لدى متلقي الأدب. علينا، هنا، أن نبرر استعمالنا لعبارة إنتاج أفكار لا نهائية لدى المتلقي. من المعروف أنه كتب، حتى الآن، ما يزيد على ثلاثة عشر ألفاً من الكتب عن مسرحية شكسبير، هاملت. وكما هو متوقع، فإن كل واحد من هذه الكتب، قدم رؤية مختلفة إلى المسرحية. ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن الأفلام المأخوذة عن هذه المسرحية. فالفيلم البريطاني، الذي لعب بطولته لورنس

أوليفييه، قد فسّر شخصية هاملت، باعتباره مصاباً بالعقدة الأوديبية. أما الفيلم الروسي، فقد اعتبر هاملت إنساناً باحثاً عن العدالة. وهنالك أفلام أخرى مأخوذة عن المسرحية نفسها، لها تفسيرات مغايرة مثل الفيلم الذي جعل هاملت «هيبيّاً» معاصراً.

فماذا يعني ذلك؟

يعني أن عملاً فنياً واحداً قد أثار عشرات الآلاف من التفسيرات المختلفة، وبالتالي، عشرات الآلاف من الأفكار. ورد الفعل هذا، ليس مقتصراً على مسرحية هاملت، بل ينسحب على كل الأعمال الأدبية المهمة.

النتيجة الأولى، التي نخرج بها، أن العمل الأدبي قادر على إثارة أفكار لا نهائية.

يعود ذلك إلى تفرد كل إنسان وخصوصية رؤيته. فوحدة التجربة الإنسانية لها وجه آخر، وهو أن رؤية كل إنسان متمايزة ومنفردة، ولهذا، تكون استجابته للعمل الفني، القائمة على تجربة مماثلة ولكن متمايزة مختلفة. نكتفي بهذا القدر رغم أن الموضوع يحتاج إلى بحث أكثر شمولاً وتقصياً، على أن نعود إليه في دراسة أخرى مستقلة ومفصلة.

الفانتازيا بين كافكا وتامر

ننتقل الان إلى موضوع آخر ذي أهمية بالغة بالنسبة إلى قصص زكريا تامر وإلى كثير مما يكتب باللغة العربية عن قصص وروايات، خاصة منذ الستينات، أي منذ تعرف الأدباء العرب بإنتاج كافكا، وأعني به الفانتازيا. فالفانتازيا في قصص زكريا، كما في غالبية القصص العربية، مبنية بناءً ذهنياً. وقبل أن ندرس هذا البناء الذهني عند زكريا سندرسه، بإيجاز شديد، لدى كافكا.

فالتر بنيامين أبرز نقاد مدرسة فرانكفورت ومفكريها. يقول عنه أرنولد توينبي وعن كتابه (إضاءات):

«بدليل هذا الكتاب أرى أن بنيامين هو واحد من الكتاب الأوروبيين العظام في هذا القرن». كتب بنيامين مقالة عن فرانز كافكا، في كتاب «إضاءات» بمناسبة الذكرى العاشرة لوفاته، حاول فيها أن يكشف عن الجذور الروحية لعالم كافكا. يقول بنيامين: «كافكا هو الفتى الذي جاء ليعرف ماهية الخوف. لقد دخل قصر بوتمكن، وهنالك، في عمق القبو، إلتقى بجوزفين، الفأرة الشادية. يصف كافكا لحن ذلك الغناء: «شيء من طفولتنا البائسة الفقيرة فيه، شيء ما من سعادتنا المفقودة التي لا يمكن استعادتها، وفيه أيضاً شيء ما من حياتنا اليومية النشيطة، من مسراتها الصغيرة التي لا تبرير لها ولكنها حقيقية ومستمرة»».

يقول بنيامين إن كافكا انصرف فترة إلى حكايات الجن. لقد أضاف إليها بعض الحيل الصغيرة، ليبرهن أنه «رغم عدم كفاءتها، فإن التدابير الطفولية قادرة على إنقاذ الإنسان». كما يقول إننا نلتقي أصحاب السلطة، عند كافكا، وهم في حالة حركة دائبة بطيئة. ولكنهم يكونون أشد ترعيباً عندما ينهضون من أقصى درجات الانحلال والتعفن ـ ينهضون من طائفة الآباء. ففي إحدى قصص كافكا، يقوم الابن بتهدئة الأب المتهاوي:

«لا تنزعج. إن غطاءك محكم».

يصرخ الأب: لا. مقاطعاً الابن، قاذفاً البطانية بعنف، بلغ من قوته أن انبسطت كلية، وهي طائرة، ثم نهض واقفاً فوق سريره. يد واحدة فقط ارتفعت ولمست السقف حتى يحتفظ بتوازنه.

«- أردت أن تغطيني. أعلم ذلك يا وغدي الصغير، ولكن تغطيتي لم تتم بعد. وحتى لو كانت هذه كل ما تبقّى لي من قوة، فإنها تكفيك، بل تزيد عنك كثيراً جداً... إنني أحمد الله لأن الأب لا يحتاج إلى من يعلّمه كيف يرى حقيقة ابنه...».



الكاتب يرفض القمع بأسلوب قمعي

«عندما يقذف الأب بعبء البطانية فإنه يقذف، بعيداً عنه، بعبء كوني. إن عليه أن يدفع عصوراً كونية إلى الحركة ليجعل من علاقة الأب والابن القديمة شيئاً حياً ومنطقياً. ولكن أي منطق! إنه يحكم على ابنه بالموت غرقاً. الأب هو الذي يعاقب، فالجريمة تجتذبه كما تجتذب محكمة الموظفين. هنالك الكثير الذي يشير إلى أنه، بالنسبة إلى كافكا، يكون عالم الموظفين وعالم الآباء شيئاً واحداً. إن التشابه بين العالمين لا يعزز مكانتهما لأنهما يتكوّنان من التفسخ والقذارة».

ويقول بنيامين:

«الآباء في عائلات كافكا الغريبة يتغذون ويسمنون من جسد أبنائهم، ينبخون عليهم كحشرات طفيلية عملاقة. إنهم



لا يتغذون بطاقة هؤلاء الأبناء، بـل يسعون لإلغـاء وجودهم. الآباء يعاقبون. وهم أيضاً الـذين يوجهـون الاتهام. والخـطيئة التي يتهمون الأبناء بها هي نوع من الخطيئة الأصلية...»

ويضيف:

«المحاكم، هنا، لـديها كتب القـانون ولكن النـاس لا يحق لهم الاطلاع عليها (حدس ك: إحدى صفات هذه المحاكم أن الإنسان لا يـدان فيهـا وهـو بـريء فقط، بـل وهـو جـاهـل للسبب). القـوانـين والقيم المحددة تـظل غـير مكتـوبـة في المجتمعات السابقة للتاريخ، ولذا فقـد يخرقهـا الإنسان دون علم بذلك، ولـذا فهو يستحق العقـاب ومهما كـان وقع الأمـر عـلى الغافلين عن ذلـك، فإن مخالفة القـانـون لا تتم سهـواً، ولكنها قدر مكتوب، قدر يتبدى هنا بكل غموضه». ويقول إن النسـاء في عالم كـافكا لا يبـدون جميلات إلا في أشـد الأمـاكن غمـوضاً عنـدما يكن متهـمات. يصف كافكـا ذلـك في روايـة «المحاكمة» فيقول:

«من المؤكد أن هذه ظاهرة غريبة، قانون طبيعي أو ما شابه ذلك. الذنب لا يجعلهن جذّابات ولا القصاص العادل الـذي يجعلهن جـذابات من خـلال التوقـع. يبدو أن ذلـك يعود إلى توجيه الاتهامات ضدهن. فيجعلهن بهذه الجاذبية».

لـو كان مـوضوع هـذه الدراسة يدور حـول الفانتـازي في أعـمال كافكـا (وهذا مـا أنوي القيـام به بـالفعل فيما بعد) لما قاومت إغراء إيـراد المزيـد من الاقتباسـات من دراسة بنيـامين هذه. ولكنني أكتفي بهذا القدر لأعطي صورة مجزوءة ومبسطة عن الفانتازيا في عالم كافكا.

لنأخذ النص الأول، الذي يلتقي فيه الفتى الفـأرة الشاديـة جوزفين. من الواضح أننا في عالم طفلي، منذ البـداية، يحمـل إيحاءات عبر رؤية الإنسان البـدائي والطفـل إلى العالم. يتـأكد ذلـك من خلال وصف كـافكـا لغنـاء الفـأرة: «فيـه شيء من طفـولتنا. وفيـه شيء مـا من سعـادتنـا المفقـودة، التي لا يمكن استعادتها».

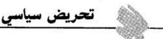
إن ذكر الطفولة، هنا، صريح وواضح فالفـأرة لا تشدو إلا في عالم الأطفال. ولكن الأكثر دلالة، هنا، هو فردوس الطفولة المفقـود، كما يسميـه فرويـد: «سعادتنـا المفقـودة التي لا يمكن استعـادتها». لقـد ردّ فرويـد أحـلام التعري عنـد الكبـار إلى الاشتيـاق المستحيل إلى استعـادة فـردوس الـطفـولـة المفقـود. ودراسـة أعمال كـافكا تكشف عن كـون عالمـه مصوغـاً برؤيـة الطفل. وهذا ما سوف نفصّله في دراسة قادمة. ولكن هنـالك مسـألـة أخـرى تتصل بهـذه الـرؤيـة، وهي الحلم. إذ يسـود كتابات كـافكا الـروائية والقصصية جو ومنـطق كابـوس. جو الكـابـوس نلمسـه في ذلك التحـوّل المفاجيء الـذي طـرأ عـلى الأب في المقـطع الذي اقتبسنـاه، إذ ينتقل من حـالة التخـاذل والقذارة والخرف إلى حالة يبدو فيها عملاقاً رهيباً، قادراً عـلى التدمير. كما أن المنطق الذي يحكم هذا العالم هو منطق الطفل ومنطق الكابوس. إنه منطق محكوم بعلّية لا نمارسها في حياتنـا اليومية. الأب يأمر بقتل ابنه لأنه أحكم الغطاء حـول جسده. ومنـطق المحـاكـمات لا يفتقـر فقط إلى أبسط الإجـراءات القانونية، ولكنه يخضع لمنطق لا يعـرفه البشر، فـلا يعرفـون، بالتالي، متى يخرقونـه. والنساء يصبحن جـذّابات لأن هنـالك اتهاماً ما موجّه ضدهن.

إن العلاقة بين العالمين ـ عالم الـطفل وعـالم الحلم ـ وثيقة. فـالحلم يستمـد رمـوزه (بـل لغتـه) من الـلاوعي. والـلاوعي يستمـد الجزء الأكبر من معطيـاته من مـرحلة الطفـولـة. فمن المعـروف أن تجارب الـطفـل، حتى سن السـابعـة، يتم كبتهـا كلية، فتغيب عن الذاكرة تماماً وتستقر في الـلاوعي. وهي لا تكوّن الجزء الأكبر من اللاوعي فقط، ولكنهـا، أيضـاً، تصـوغ لغته ومصطلحه.

بـالطبـع لا يعني هذا أن كـافكا لم يـطرح قضايـا نـاضجـة وعميقة، وأن كل ما كان يفعله هو كشف هذه الصورة للعالم، المعتمـدة على العنصرين اللذين ذكـرناهمـا. كـل مـا نعنيـه أن الفـانتازي، كتقنيـة وكبنـاء وكمنـطق داخلي، يقـوم على تجـربة مـزدوجـة ـ رؤيـة الطفـل والحلم ـ وأنه بـذلك يـلامس أعـماق قارئه. فهـاتان التجـربتان همـا أكثر التجـارب الإنسانية عمقاً وتأصلاً في الحياة البشرية.

إن القانون الذي يحكم الحياة الاجتماعية، يسعى دومـاً إلى إلغاء هاتـين التجربتـين من الحيـاة الإنسـانيـة. إنهما خـطر يهدد البنيان الاجتماعي. ولكن قمعهما لا يعني إلغاءهما. إنهما تلحّان علينا دون أن نعيهما. هنا يأتي كافكا ليثيرهما في داخلنا، فينفتح أمـامنا عـالم جديـد وغريب، عـالم، رغم جدتـه وغرابتـه، هو عالمنا.

لهـذا السبب، يقال إن كـل من يقرأ كـافكا، لا يعـود كما كان. كان ألبير كامو يقول: كافكا دائماً بإزائي.



نعود الآن إلى الفانتـازي عند زكريا تـامر. هـل يقوم عـلى تجربة؟ أم هو مجرد بنية ذهنية؟ دعونا نورد بعض الأمثلة.

لنأخذ قصة «الجريمة». قام رجلان متشابهان باعتقال سليمان الحلبي و وُوجِه بالاتهام التالي: «في ليلة السادس من حزيـران شـاهد سليمـان الحلبي حلماً قتل فيـه الجنرال كليبر». وعنـدما ينكر سليمان التهمة يشهد عليه أبوه بذلك وأمه وأخته كـذلك.

ويقول له المحقق:

ـ الأدلة ثابتة على جريمتك».



فيقول سليمان إنه بريء. فتجهم وجه الرجل الأسود، وقال بصوت بارد قاس: «لماذا ولدت ما دمت بريئاً؟ جئت إلى هذا العالم كي تهلك. وستهلك دون احتجاج». يضاف إلى هذه التهمة تهمة أخرى: «في الثالث من نيسان في الساعة الحادية عشرة وثلاث دقائق تطلع سليمان الحلبي إلى القمر، وقال لنفسه: القمر سعيد لأنه لا يعيش في مدينة حاكمها الجنرال كليبر». وفي تلك اللحظة تألق «القمر في مخيلة سليمان الحلبي، وكان قمراً تهرول نحوه سحب قرمزية». وتهمة أخرى أنه خطر لسليمان الحلبي أن العالم سيكون سعيداً لو هلك بعض الأشخاص.

وهكذا، تقرر إعدامه في الساعة السادسة. وخلال حفلة الإعدام تتم تعرية سليمان الحلبي وتقطيع جسده إلى أجزاء، وخلال ذلك، كان الجلادان يتبادلان حديثاً عادياً حول الطعام والأفلام التي شاهداها ويقرآن الشعر. أما رئيسهما، الرجل الأسود، فقد تخيّل أن «ضيوفه ينتظرون مقدمه. ولا بد أن زوجته ترحب بهم، وتقدم لهم فناجين القهوة. وكانت زوجته جميلة، ويشعر الآن أنه يحبها بضراوة». وقبل أن ينصرف، أمر الجلادين بتنظيف الغرفة قبل ذهابهما فتذمرا بأصوات مرتفعة.

أوردنا تلخيصاً شاملاً لهذه القصة، حتى نطرح مثالاً مكتملاً للكيفية التي يستعمل فيها زكريا الفانتازي. كيف نفسر رموز هذه القصة؟ وفي أي إطار نضع تسلسل الحوادث غير المعقول؟

سليمان الحلبي، هنا، هو رمز للإنسان العربي الذي يحمل هموم أمته. إنه ابن حلب، الذي اغتال الجنرال كليبر، قائد الجيش الفرنسي في مصر. وقد عذّبه الفرنسيون ثم وضعوه على خازوق. سليمان الحلبي، في يوم ستة حزيران (١٩٦٧)، لم يكن رجل الفعل، بل رجل الأحلام والنيات الطيبة. يحلم بتحرير العرب بقتل كليبر عصرنا، ويحلم كذلك بالثورة السياسية والاجتماعية.

ولكن المهزومين يحاكمونه على أحلامه بالنصر والسعادة لأمته. ويحكمون بإعدام تلك الأحلام، ثم يعودون لممارسة حياتهم اليومية الخاملة.

أما مشهد الإعدام، فهو هجائية ساذجة. إنهم يستعجلون قتله، لأنهم متعجلون إلى متعهم الخاصة. وفي الوقت الذي ابتدأ «جسد سليمان الحلبي ينقرض متضائلاً رويداً رويداً، وكانت الأعضاء المقطوعة تلقى جانباً» كان المحقق «يبتسم منتشياً بالأغنية المنبعثة من المذياع».

إننا، هنا، أمام بنية ذهنية تتكوّن من مجموعة مقولات وأحاج سياسية. وما اعتقدناه بناء فانتازياً، كان مجرد رموز معادلة لعناصر هذا البناء. وحين نقارن ذلك بالفانتازي لدى كافكا، نجد نقاط الخلاف التالية:

الأولى: البنية عند زكريا محالة إلى فكرة، في حين أن البنية عند كافكا محالة إلى تجاربنا، بل إلى أكثرها تأصلاً وعمقاً. من خلال استبطان تجاربنا، نفسر كافكا. ولما كان لكل منا تجربة متفردة يظلّ تفسير كافكا ممتداً إلى ما لا نهاية. يقول فالتر بنيامين إن هنالك العديد من التفسيرات لكافكا، وإن التزام منهج واحد لذلك، يجعلنا نفقد النقطة الأساسية لديه فمن الخطأ تفسير كافكا باعتباره كاتباً يكتب عن الأمور الاعتيادية، ومن الخطأ كذلك اعتبار همومه ميتافيزيقية خالصة.

الثانية: إن قصة زكريا تستنفد لمجرد إحالتها إلى البنية الفكرية التي أفرزتها. لا تقول القصة شيئاً سوى فكرتها وتحريضها السياسي. أما بالنسبة إلى كافكا، فلا يستنفده أي تفسير، يظل مفهوماً لنا من خلال تجربتنا، وملغزاً بالنسبة إلى الدلالات العامة. يقول فالتر بنيامين في دراسته الهامة التي ذكرناها سابقاً:

«إنه أيسر لنا أن نستخرج نتائج تأملية من كتابات كافكا التي نشرت بعد موته، وهي مجموعة مذكرات وملاحظات، من أن نتوصل إلى استكشاف أبسط التفصيلات في قصصه ورواياته. ولكن هذه وحدها هي القادرة على إعطائنا مفتاحاً للقوى السابقة للتاريخ، والتي كانت تسيطر على إبداع كافكا. وهي قوى، من المؤكد، أنها تنتسب إلى عالمنا في الوقت عينه. من يستطيع القول بأي أسماء كانت تُظهر نفسها لكافكا؟ هنالك شيء واحد مؤكد، أن كافكا لم يستطع التعرف بها، ولم ينجح في إقامة مرتكزاته بينها. إن المرآة التي وضعتها العصور السابقة للتاريخ أمام عينيه، جعلته يرى المستقبل على صورة



محاكمة، رآه يتمخض أمام عينيه دون أن يستطيع أن يحدد طبيعتها».

هذا النص يشير إلى حقيقة هامة. فبالإضافة إلى كون كافكا يستمد كتاباته من أعماق اللاشعور، كان عاجزاً عن فهم ودلالات هذه التجربة. وهذا يعني أن الأدب لا يعتمد فقط على تجربة، ولكن هذه التجربة نفسها لا تكون واضحة، بدلالاتها ومغازيها، للكاتب. وهذا يعني أن دلالتها الأيديولوجية لا تكون واضحة للمؤلف سواء قبل كتابتها أو بعدها. لقد كانت هنالك أفكار في ذهن دوستويفسكي وبلزاك، ولكن رواياتها كانت أكبر كثيراً من تلك الأفكار، ورأى الكثيرون أن دلالاتها الفكرية مناقضة لأفكار الكاتبين. وهذا يعني حقيقة كون التجربة الأدبية أوسع وأكثر تشعباً وتعقيداً، بما لا يقاس، من الإدراك الذهني للمؤلف. أي لا متناهية، بالنسبة إليه، كما أنها لا متناهية ـ من حيث تفسيرها ـ بالنسبة إلى القراء.

الثالثة: لقصص زكريا جدل، هو جدل الإبداع الفقير. تبدو قصص زكريا تامر في أحسن أحوالها، عندما تنفي العنصر الزمني عنها. إنها بناء ذهني لقضية الإنسان في الوجود. ولكن الطرح عينه يفتقد ذلك القلق العظيم. إنه يحيلنا إلى زمنيتها، وبالتالي، إلى طرحها لفهم سياسي واجتماعي شديد التبسيط.

أما كافكا فهو، أيضاً، يطرح قضية الوجود في العالم، وعبره يطرح قضايا عصره، ولكن السلسلة لا تنقطع هنا. فطرح المسألتين محال إلى الإنسان، إلى تجربته المماثلة لتجربة كافكا. لهذا، يصبح طرح كافكا لقضية الوجود وللقضية الاجتماعية تحريضاً لكل إنسان على أن يعيش هاتين المسألتين عبر إبداعه الخاص.

المسألة الرابعة، هي الطابع الوقتي لقصص زكريا تامر. ماذا لو استطاع الرجل الطويل، النحيل أن يشبع وينال المرأة التي يشتهي؟ ماذا لو قام الشرطي بدوره الموكول إليه، أو المفترض أن يقوم به؟ عندها تنتهي الأزمة. الرجل النحيل الطويل سيعيش بدلاً من أن يكتب. أما القارىء فلن يكون في حاجة إلى أدب يحرّضه ضد غائب.

للأسباب التي قدمناها، لا نستطيع أن نقول الشيء نفسه عن كافكا، لأنه ينطلق من تجربة.

* * *

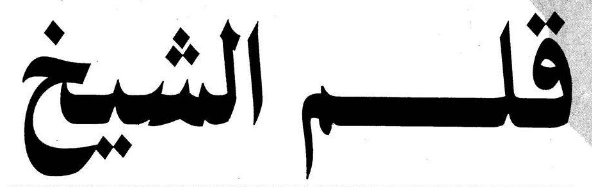
بدأنا هذه الدراسة بالمكان، وأوضحنا أن السمة الأيديولوجية للمكان قد جعلته مجازياً. ثم ناقشنا المتعارض بين القصة الأيديولوجية والقصة التي تنطلق من تجربة. إن مشكلة زكريا ـ والقصة الشامية بشكل عام ـ هي كثافة عنصر الأيديولوجيا في الأدب. ولهذا السبب، فقدنا الكثير من الفن من فنان موهوب كزكريا تامر. □





عبيدو باشا
كاتب ومسرحي من لبنان

لن تضيف العناوين والسمات والصفات شيئاً إلى تجربة زكريا تامر في القص. وهو قصّ في شقين. قص للكبار وقص للصغار، وعندي أن التقنيات، لا تختلف في الحال الأولى عن الثانية، ولا في الثانية عن الأولى. الكلام على بساطة قد يؤدي دوراً بارزاً هنا، وقد لا يلعب هذا الدور. والكلام على تبسيط قد يطيح تجربة خاصة بأدب الأطفال. إذ غالباً ما راوحت المحاولات بين نجاة ومقتلة. واحد من أسباب نجاة تجربة زكريا تامر، هو سندها. قصدت تجربته في القصة، بما لا يلحقها بجمهور. وهذه مسنودة



قلم الشيخ

بدورها، على عوامل ائتلافية طبيعية بيئية مدهشة. ويعود إدهاشها، إلى تأتّيها من حال فطرية، لعبت في الثقافة دوراً محدوداً بل نادراً. بذلك تغيب المثاقفة. وبذلك تغيب أي توهيات مقترحات، أو أي أوهام طارئة.

تجربة زكريا تامر في القص غير مفصولة عن مثلث أضلاعها، القص للكبار، القص للصغار، والانتماء. يجوز، في هذه الحال، تقريب الانتماء، إلى الصدارة أو الطليعة. لأنه بدونه، لن يقع قص، ولن تقع حكاية. ولن يقع حدث. الانتماء دمغة الحداد الذي غادر المهنة، ولم يغادر نارها وهو يحاول استقصاء الموقع في الموزاييك الاجتماعي، الذي انحاز إلى فقرائه الأبطال دائماً. وهم أبطال من البني آداميين، حتى في لحظات ترك البني آدم دوره للحيوان. الحيوان، في مطرحه فوق خريطة القص إنسان بامتياز، ولكن من دون امتياز أصحاب الامتيازات. يتكرر الأمر، في «البيت» وفي «الحمار والقط» و «قالت الوردة للسنونو» و «الطاووس القبيح». حتى إن تامر، يقع في التجريد في كثير من الأحيان، نتيجة هذه الواقعة. وقد يؤخذ عليه في السياق، إنزلاقه إلى تحويل الفكرة إلى بطل. وقد يؤخذ عليه ذلك دائماً، حين تسبقه الهموم الاجتماعية إلى نسيج الحكاية، أو هيكلها أو نقطة تكونها الأولى.

الديموقراطية هي الفكرة الرئيسية في نصوص تامر، وخصوصاً للأطفال. وهي ديموقراطية، لا تصوغ حضورها في تشكيل واحد. أو في صورة واحدة. بل قد تتعدى، إلى ما هو أبعد بكثير. ولكن الديموقراطية تحتل نصوص القاص، أو تخبئها من فكرة غيابها. غياب الديموقراطية، مدعاة استدعاء دائم لها. وإذا ما استدعيت، فإنها سوف تستدعي العناصر الكامنة خلف غيابها. الحصار على الإبداع والتعبير الثقافي بشكل عام. وثانياً، ثقل تأثير الوجود الاستعماري، في غياب هذا الاستعمار العيني. ثم طبيعة الدولة التي تمثل مصالح الطبقة المسيطرة. بالثلاثة يبصم زكريا تامر نتاجه للأطفال، في علن المساحة أو في بطانتها. أما الاستبطان، فإن كلفته تبقى عالية. حين أن العملية الخاصة به، تبقى عرضة لسطوة الجهالية والاقتدار عليها، وتطويعها في مسوغات إبداعية.

إلا أن هذه العناصر الجوهرية المحكي عنها، تميل إلى نوع من المصالحة مع جماهير الكبار، هي من تمتلك حرية النقد ومسافة القدرة عليه. وتميل إلى تمتين نص الأطفال بما هو بغنى عنه. أي تلك الاستدعاءات، التي تنفع في إقامة صروح ممالك قتال الواقع المستبد. الوظيفة هي التي تنحو مناحي الاستبدال الوظيفي، مع تواتر الهموم، متعاكسة، متضاربة، في واقعة التضاد الكبرى. ينظر الكاتب إلى نصه، كما ينظر إليه القارىء. إنه يحسب هنا، أن إدغامه، بكل ما هو متكبر على الصغائر، عملة نادرة. تحضر، من هذه الزاوية، القومية الاقتصادية والقومية السياسية والقومية الثقافية. وعلى حين أن القوميتين الاقتصادية والسياسية تصعدان أو تهبطان، تثوران أو تخمدان، تتماسكان حول ذروة من الإجراءات أو السياسات، أو تتفككان بسبب فشل هذه السياسات، فإن القومية الثقافية تبقى أكثر استقراراً بكثير. هذه سمة قاتلة، في الأوضاع العربية. الضد يجد هوامشه، في اتجاهات وقضايا، ولا يجدها في أخرى، هي الأساسية في عرفه. أما في الهوامش، فإن مساحة اللعب تبقى محكومة بالثوابت وباختلاط المفاهيم.

كأنني، أريد أن أشير أو أؤكد أن وظيفة الأدب، وخصوصاً في المجريات التي تقود إلى عوالم الصغار، تبقى منقوصة، بما لا يمكن استدراكه بغير التمرد على الذات، التي تمتلك مرجعية في هذا المجال. الأمير الصغير لسانت أكزوبيري تتصدى لجملة عريضة تتلون بين الاقتصاد وخصائص الطباع، ولكنها تبقى محكومة أو منضبطة في السياق الثقافي. حكايات بوشكين مأسورة دائماً بهجس اللغة، ما يؤدي إلى الوقوع في الحكمية. والأخيرة مرتكز قصص الأطفال العربية. لأن هاجس القدوة يمثل خوفاً مهجوساً بالفوضى. الخوف من الفوضى الشخصية، يدفع إلى محاولات استقراء الواقع الطفولي، من زاوية ضبطية بالغة. الحكمية سيدة مستوحدة، عند زكريا تامر، إذا ما نُظر إليها، بعين عادية. وهي حال، سوف تستفحل بالضرورة، إذا ما نظر إليها بعينين مفتوحتين على أسئلة حقيقية.

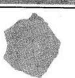


الصراع بين القصد واستدراكه عند زكريا تامر في قصصه للأطفال، يشتد إلى درجة إعلان الحرب الأهلية بينها، حول سياسات مُعينة. ولكنها نادراً ما يصلان إلى هذا المستوى من التباين حول الأمور الثقافية، التي تعرّف هوية الجماعة، أو تطمح إلى مثل هذا التعريف. والنتيجة ترهات وخرافات من وضع عربي معين، على ما يقول البعض حين يحاولون وصف الثابت في الحكايات العربية. تسرد هذه حكايات الآلهة والبشر، تدفع الأشياء والحيوانات والنباتات إلى الكلام، ولكنها برغم ذلك تعود وتقع في النمط، لأن الأصل جاهز. أقول كليلة ودمنة، وقصص القرآن الكريم والحكايات الشفهية، الشعبية، حتماً. يحاول الكاتب أن يواجه واقعه، عبر الميتولوجيا المبنية على أحاسيس وتأويلات وما شابه. ينحرف، بقوة المثل الجاهز، إلى ما لا يريد ربما. القلم يشيخ بين الأصابع، وهو في عز شبابه. زكريا تامر، صاحب قلم شيخ في قصص الأطفال. أب مريض بترداد الأمثلة الحاكمة

بـالقضـاء والقـدر، ومـا يمكن أن يؤسس لاستمـرار الحـال السـديميـة. تلك معضلة النص أو التنصيص بعبـارة أشـد صرامة، وهي عملية لا ترأف، من دون رحمة أيضاً.

جمعتُ لـزكـريـا تـامـر من مجموعـة قصص صادرة عن «منشورات اتحاد الكتاب العرب» في العام ١٩٧٧ بعنوان «قالت الوردة للسنونو»، حكماً أو أمثلة حكمية تنحر دور الأدب في حدوده الدنيا. أن يغير أو يساهم في التغيير، بحسب الماركسية الآفلة، المكثفة كل علوم الاجتماع التي لا تزال ترفل في السعادة في عالم حر ويعيش فيه شعب سعيد، برغم الهزائم المتتالية. «نحن ضعاف الأجسام فعلاً، ولكننا إذا ما اتحدنا نصير جسداً واحداً لا يمكن هزيمته» (من «أقوى رجل»، ص ٨ ـ ١٠). «أقسم القط أنه ومنذ تلك اللحظة سيكف عن الكذب والتملق ولا يقول إلا الصدق» فسُرَّ الحمار. . .» (من «الحمار والقط»، ص ١٣). ولن يُسرَّ إلا الحمار بمثل هذا القول. «المخلوق الذي لا أرض له لا نفع منه» (من «قالت الوردة للسنونو»، ص ١٤). «هكذا الحياة يا ولدي. . . ولا بد من يوم تذوق فيه المر» (من «يوم اشترى القط معطفاً»، ص ٢٤). «ويجب أن تحبي المدرسة لأنها تتيح لك أن تتعلمي القراءة والكتابة» (من «البنت السمكة»، ص ٢٧). «التقليد والغرور ليسا جناحين» (من «القط يطير»، ص ٣٠). «من يؤذ الناس يعاقب. . . إن استخدام القوة لا يكسب احتراماً» (من «الحمار المحترم»، ص ٣٣). «من لا يشتغل يجب أن لا يأكل» (من «الديك يجد عملاً»، ص ٣٦). صيد أمثلة وفير، أو صيد حاشد من الأمثلة. مجزرة الصفحات تعلن أن العودة إلى المصوغ، هو الأنسب. تخف نسبة المغامرة، أو تقتل، وتنأى الإثارة. والنتيجة، بلادة تمد صقيعها فوق حقول الأطفال. أما في أمكنة أخرى، فإن استعجال القطف، أو استعجال النهاية بتعبير آخر، مؤداه صور شعرية، تترنح في عجالة الثقل الطارىء. ذلك، كما في «العشب الأخضر» (ص ٤٢) حين ترفض الخيول النزول إلى المدينة، لأن ثمن الطعام هناك هوالحرية. فلما سمعت الأرض ذلك «ارتجفت فرحاً وفخراً، فاكتسى سطحها تواً بالكثير من العشب الأخضر». عملية قنص شعر، هكذا أراها. أو عملية ذبح، تقوم وتائرها على غير هدى، تحت وطأة الصوت الراطن المشنف الآذان والحساسية في آن. «حصان الأجداد» تبدو نموذجاً فاقعاً. حيث يطلب الطفلان المحتلة أرضهما من قبل غرباء من حصان أن يدلهما على مخابىء سلاح يواجهان به العدو. وإذ يدعوهما إلى الانتظار، فإنه يرفض، لأن عليه الرحيل الدائم في أرجاء الأرض. والغاية موجودة في خطبة عصماء، صماء على

التعليم يتنكر بأقنعة التربية والصيغة ثقيلة



الأرجح. يقول الحصان (ص ٤٩): «لا أستطيع تحقيق رغبتكما، فأنا أتجول في أرجاء الأرض، أبحث عن المظلومين وأرشدهم إلى سلاح يقاتلون به ظالميهم. هل عرفتما الآن السبب الذي جعلني أمتنع عن الموت؟».

لا تغيّر الثقافة، بل إنها لا تتغير أمام قانون الخطابة المتجهم، لأنها ليست خاضعة للمؤثرات الإبداعية الخارجية أو تيارات التجديد الداخلية والخارجية. تكلس اللغة، بل موتها واندراجها في مصاف الاستنتاجات المسبقة الموصلة إلى احتفالات ردم الحياة، وتعبيراتها، في باب تحصيل الحاصل. لأن التغير يبقى محكوماً بمستوى العمق الجماهيري، الذي يصل إليه فقط مع الزمن، وفي ارتباط حميم بمجموعة كبيرة للغاية من المؤثرات التي تحفز الغالبية على استيعاب التغيير. إنها أحد أكثر الأشكال خضوعاً.

لا يعود سؤال اللغة مطروحاً أمام هذه الواقعة، إذ إنها تتحول إلى زبد. هي عادية، تقليدية أكثر، وإذا ما حاولت أن تتألق فإنها تفعل بواسطة الفكرة. إنها إذاً تحتاج إلى واسطة. والأسلوب لا يزال بعيداً، بل نائياً. النقلة من إلى، بهذا المعنى، ليست طفيفة. وجع الرجل، قرصته الصميمة، تحال إلى مخافر الرومانسية، المعرَّفة تاريخياً بأنها مرحلة ما بعد الكلاسيكية. محاولة مهموزة بالقصور المحسوس. حتى إن الرومانسية تتآخى هنا، مع حال طبيعية بديهية، فالتة حكماً من أي ضابط حتى بالمعنى التجريبي للكلمة. إستهلال الدخول إلى العالم الجديد، عالم الأطفال، محاولة وصول إلى الحالة الشخصية، من خلال الرحلة القصية. ولكن الوصول لن يحدث، أو ربما يتأخر كثيراً، لأن البنيان المفترض منقوض، منذ اللمعة الأولى. لن تقوم اللغة، أقول، لأنها ميتة أساساً. لأنها ولدت ميتة. حين يتحول القاص إلى معلم، فإنه يترك وظيفة القص الاجتماعية في حدودها الدنيا إلى افتعال حال اجتماع على فكرة، هداية، بوصلة، أو واسطة، يترك وظيفة القص إياها إلى عالم نموذجي، مثالي، خلاب في تصوره الأولي. إلا أنه يبقى بدائياً في تشكيلاته الخارجة على التصور المأزوم باستباق اللغة إلى هدف اللغة من ذاتها.

لن يفيد اللغة، في مثل هذه الحال، تصفيتها من شوائب وارتكاسات، بما تمثله من وشائج نسيج علائقي خالص. اللغة شائبة بحد ذاتها، لأنها تلعب دوراً لا تمارسه، لَّما تتحايل على نفسها لغاية أن تصوغ حضورها على شروط انهاك السلطة في البحث الدائم عن عالم من القيم. وبحثها تالياً عن كل ما يحيل هذه القيم، إلى مشروع مناهض لكل منحى تجريبي، أي لكل حال صدامية مقترحة. اللغة تصفي روحها هنا، بإكبابها على تذويقات التربية أو مفهومها التاريخي. المعنى مدرسي، لذا تتمرأى اللغة نفسها في المعنى، وتقيم بنيانها على

آليته: الهرب إلى الحوار. استعمال ما هو مطروح دائماً. أمكنة: مدرسة، مرج، غابة، مدن غير واضحة المعالم على الإطلاق ومختصر حضورها باستعمال اسمها... أزمنة: في يوم من الأيام ـ كانت الفئران تسخر دائماً من فأر هزيل ـ وفي ذات يوم شاهدت الأم ابنتها تقدم طعامها للطيور ـ في يوم من الأيام حكاية أخرى («الديك لم يجد عملاً بعد»، «أقوى رجل»).

التعليم يتنكر بأقنعة التربية، قناع على قناع، وهكذا تصطف الأقنعة فوق بعضها مكدسة أحداثاً وأزماناً في صيغة ثقيلة، تدفن ما يقع تحتها، أو لا تسمح له بالترقي. الاعتساف يؤدي إلى النقيض وليس إلى إقامة صروح البدائل. القول هو الوجهة، إلا أن النتيجة تنحصر في أعتى التشوهات الجمالية، المتمثلة في التقويل. إنخساف اللغة، يقع لأن اللغة إذا ما وجدت، ليست إلا مؤداها. الأفكار الوجودية السائدة، تذكر بمرحلة من المسيحية، المحبة لتصوف مقنع وحالم ومنعزل.

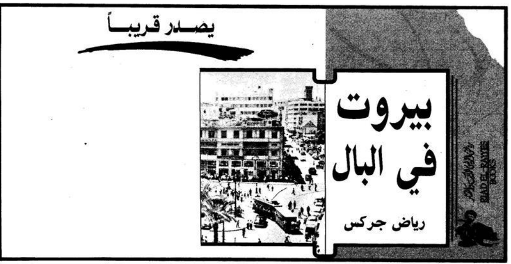
بدا للكثيرين أن قصة «البيت» الصادرة عن «دار الفن العربي» زمن كانت الدار في بيروت، هي ذروة محاولات ارتقاء دائمة. إلا أنها لم تكن كذلك، لأن قضية الحرية أخذت داخل الشروط المرحلية، وضمن الواقع التاريخي والسياق الحضاري للإنسان العربي. حكاية بيوت الحيوانات، السمكة عندها بيتها والعصفور كذلك وغياب بيت الفلسطيني يقابل حضور بيوت الحيوانات، محاولة انصرفت عن العيني في بلد القاص، إلى ما هو كلي، شمّال وخاص بالإنسان والفكر. لم يعد، نتيجة ذلك، من تفاصيل أو سمات أو إشارات أو ملامح خاصة.

فلسفة راشدة، على ما يقول د. علي زيعور في محاولة معالجته قضية «المنجرح في الوجودية العربية وخطابها في الإسلام والكينونة». ترفض الفلسفة الراشدة، أو تلك الأيديولوجية العربية المرغوبة المفروض أن تكون عقلانية وتكييفانية تحريكية وضرامية، الارتكاز المطلق على القيم الفردية وعلى الذاتاني. إن فلسفة فكرنا الوجودي فردانية، وفي الواقع، فإذا كان الإنسان هو ما يفعل، أو هو ما يود لنفسه من معنى وما يريد لنفسه أن يكون، لأنه موجود قبل أن يُعرف أو يُحد، فإننا نكون قد حذفنا كل ركيزة موضوعية: نغفل بذلك دور الشروط الاجتماعية والتاريخية ودور الآخر في تكوين الذات. وهنا مطعن قد تغذو الوجودانية بسببه قابلة للانعطاب.

قيم النخبة تسود.

أسعى إلى الإحاطة بنتاج كاتب أثار فيَّ الكثير في زمن. «النمور في اليوم العاشر»، تكاد تكثّف كل ما حاول الرجل أن يقوله. تحول النمر إلى كل البشر وتحول القفص إلى مدينة. بلاغة منقوضة بغروب اللغة المجربة. تلك مرحلة، لا شك. ولكن المرحلة، لم توصل إلى أخرى، لا شك في ذلك أيضاً. الفكرة لا تصنع قصة، القص بصوغها، النسيج، المضيء في مسالك ودروب إلى خاصية غير مفتعلة. تقرأ الإبداعات، من خلال مواقيتها الزمنية. فعلنا. إلا أننا في فعلنا فهمنا أن ثمة فروقاً كامنة في الحديث الواحد، في الجملة الواحدة. الأبلغ عندي، ما عممه كنزابورو أويه عن «غرائب الغابات». لا تقرأ الجملة بمعناها المباشر على ما أحسب. وأحسب أن مقتلة قصة أطفال زكريا تامر، طرحها زاوية واحدة للقراءة، مكشوفة على حدة حضور الشخص وميلانه في الواقع الاجتماعي. □







خالد زيادة
باحث وكاتب من لبنان

البطل السلبي



نشر زكريا تامر مجموعته القصصية الأولى «صهيل الجواد الأبيض» العام ١٩٦٠، وبعد ثلاث سنوات أصدر المجموعة الثانية «ربيع في الرماد». ولهذا الأمر، أي الفترة التي وقع فيها نشر المجموعتين، أهميته الخاصة. تعرفت بالمجموعتين بعد صدورهما بسنوات قليلة، إذ كانتا بين الكتب التي تضمها مكتبة المنزل. كان ذلك العام ١٩٦٥ تقريباً. وكنتُ في الثالثة عشرة من العمر آنذاك. وهذا يعني أن زكريا تامر هو من أول الكتاب الذين قرأت لهم.

لقد انحزت، دون أن أملك تفسيراً آنذاك، إلى الكتابين بحيث إني كنتُ أعود إليها بشكل متكرر، ولا أنفك عن قراءة مقاطع وصفحات حفظتها. بل كنتُ أحدث زملائي عن القصص التي قرأت وعن المواقف التي يتضمنها الكتابين، إذا كان ثمة مواقف، وعن أبطال القصص، إذا كان ثمة أبطال. ولم أكن أعلم سبب شغفي بتلك القصص الشاحبة واليائسة، التي كان صاحبها معروفاً على نطاق ضيق، بالرغم من أنه كرس نفسه من خلال مجموعتيه ككاتب قصة قصيرة مميز ذي صوت خاص به.

كان اسم زكريا تامر آنذاك قد اقترن باسم الشاعر الماغوط، الذي نشر «حزن في ضوء القمر» ١٩٥٨، و «غرفة بملايين الجدران» ١٩٦٤، وربما كان الشعر أسرع إلى الذاكرة من

القصة. إلا أن الكاتبين تقاسما مناخاً مشتركاً يخيم عليه اليأس والحزن. كنتُ وقعت في تلك الفترة بالذات، بالإضافة إلى تامر والماغوط، على كتابين لكاتبين سوريين آخرين، الأول هو صالح درويش صاحب «أشياء عذبة» ١٩٦١، والثاني هو مصطفى أبو لبدة صاحب «العنف والشاي السخن».

كان صالح درويش شديد الغنائية وشديد التأثر بالقراءات التي وقع عليها لكتّاب وشعراء غربيين، أما أبو لبدة فقد كان تقصد الإثارة اللغوية واستخدم على نحو جريء العامية، والمفردات التي لم تكن مألوفة في الاستخدام الأدبي.

ليست المقارنة أمراً ممكناً بين هؤلاء جميعاً، لكنهم تقاسموا مناخاً مشتركاً يتميز بالحزن أولاً والانحياز إلى المعدومين والفقراء والمتوحدين ثانياً، وتناول الجنس بشكل فيه بعض الإثارة غير المألوفة آنذاك، والتركيز على البطل السلبي أخيراً. وأظن أن زكريا تامر هو الذي استطاع أن يحافظ على هذا المناخ وأن يجعل منه أدباً قائماً بذاته.

تكمن أهمية زكريا تامر أنه نشر العام ١٩٦٠ مجموعته الأولى التي تبشر بيأس لا قرار له، في خضم أفراح الوحدة والانتصارات القومية وشعارات لا حصر لها عن التحرير والاشتراكية. لم يتحدث عن فلسطين ولا عن الوحدة العربية ولا عن التأميم أو الاشتراكية. كان يتحدث فقط عن أشخاص: رجال شرطة وعمال ومدخنون وشاربو القهوة في المقاهي الشعبية الرخيصة. ويتحدث عن الجنس المتخيل في أذهان شباب يحلمون بامرأة بيضاء ذات شعر أسود أو أشقر. كان يتحدث عن أطفال يضيّعون أمهاتهم وأطفال يائسين كأنهم بلغوا سن الشيخوخة، كان يتحدث وحده تقريباً عن عالم واقعي، وليس رمزياً، ومع ذلك لا تعيره كل أنواع التعبير أي أهمية.

لقد واصل زكريا تامر تصديه لهذا العالم الحقيقي، وليس الرمزي، الذي يقوم في الأحياء الشعبية لدى شباب عاطلين عن العمل يملكون الأحلام الكبيرة ولكن لا يملكون ثمن لفافة سجائر واحدة. لقد بدا منحازاً إلى الفقراء، إلا أن فقراءه وعماله يحلمون بتحطيم المصانع ويحلمون بالنساء، وهم لا يشكلون طبقة أو فريقاً، فكل واحد منهم يواجه مصيره وحده ككائن بشري له أحلامه وخيالاته وشغفه وهمومه ومشاكله وخيباته. كان زكريا تامر كاتب المتوحدين، الذين يعيشون في عزلة وفي غربة عن أماكنهم، واستمر يكتب عن الناس العاديين، الذين يعودون في المساء إلى الحارة، إلى أماكنهم الحميمة، التي لا تشكل لهم سوى اطمئنان عابر تنغصه المخاوف من كل الأمور: «الشرطة» والليل والأعداء والمرأة وأشياء أخرى كثيرة.

يمكنني اليوم أن أفهم انجذابي المبكر إلى زكريا تامر في «صهيل الجواد الأبيض» و «ربيع في الرماد»، فقد استطاع أن ينجو من الخطابات الأيديولوجية التي أغرقت آنذاك كل كتابة، واستطاع أن يقدم أدباً مباشراً بلغة فريدة قاطعة، لا تخلو من الشاعرية والعذوبة أحياناً «وكان النهر في القديم وحيداً، تتدفق مياهه عبر أرض مقفرة. ولقد ظلت الأرض مقفرة والنهر وحيداً حتى أقبل إنسان ما، وجثا وقبل التراب بخشوع» (ربيع في الرماد، ص ١٧). إلا أن لغته، التي تخلو من التعقيد، هي لغة مباشرة أيضاً وحادة مثل السكاكين والأنصال والسيوف والخناجر التي يكثر من استخدامها.

لعله خاطب فينا آنذاك ما كان غير موعى في نفوسنا، نحن الذين انجذبنا إلى شعارات البطولة وشعارات المرحلة، فاستحضر شخصياته السلبية اليائسة الحزينة، التي لا تأخذها الشعارات الرنانة في الحسبان. لقد خاطب الإنسان العادي، وجعله بطله الدائم: «أنا لستُ سوى مخلوق ما ضائع في زحام المدينة». لكن زكريا تامر هو أيضاً قصاص المدينة، إنها عالمهُ: الشوارع العريضة والأحياء الداخلية والأزقة المتعرجة، الماتيكانات في الواجهات، والزوجات داخل المنازل الرطبة، المقاهي الشعبية والبنايات المرتفعة. عالم حارة السعدي وحارات أخرى. لكنه يخرج مع أبطاله وشخصيات قصصه إلى خارج المدينة، إلى الطبيعة الفسيحة. إن عالمه القصصي يقع في تلك الفقرة: «كان في قديم الزمان مدينة صغيرة، بنيت وسط حقول فسيحة خضر، يرويها نهر سخي المياه» (ربيع في الرماد، ص ٨١).

أرى أن زكريا تامر منذ ربيع في الرماد قد عثر على أسلوبه وعالمه الذي واصل صقله في مجموعاته اللاحقة. بل إن قساوة شخصياته ستواصل عنفها، إن أول القتلى سيقعون في «ربيع في الرماد» والضحية الأولى هي الأخت الهاربة: «إذبحها كالكلبة» (ربيع، ص ١٥) ثم الجندي ذو الشعر الأشقر: «أراد الاستغاثة غير أن خنجراً صلب النصل ضرب عنقه في تلك اللحظة» (ص ٢٨).

لا ترتبط قصصه بأحداث ووقائع وتواريخ، رغم أنه استعان بشخصيات تاريخية عديدة، من شهريار وصقر قريش إلى يوسف العظمة وعمر المختار. وحين نشر «الرعد» العام ١٩٧٠، ظهر إثر حرب ١٩٦٧ بسيطاً وغير مباشر. فهو يتحدث عن الذي أحرق السفن، طارق بن زياد، الذي يعتقله شرطي ويقوده إلى المخفر بتهمة تبديد أموال الدولة فيقول إن الحرب تختلف عن الكلام في المقاهي والشوارع. ويتهم بالخيانة لأن حرق السفن كان ضربة لقوة الوطن... إلخ. إنها مفردات حديثة لا تمت بصلة إلى الواقعة الأصلية.



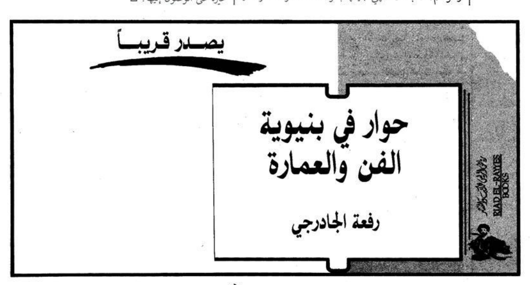
ويتحدث في قصة أخرى عن لقاء أصحاب اللحى بتيمورلنك في واقعة تاريخية مشهورة يضع لها خاتمة خاصة بقصته، ففي نهاية الحوار مع تيمورلنك يقرر وفد أصحاب اللحى ما يلي: «ما الفائدة إذا ربحنا الحياة وخسرنا اللحى؟» (الرعد، ص ٤١). إنها تلميحات إلى أجواء سيطرت في فترة ما بعد ١٩٦٧، إلا أن الإشارة المباشرة الوحيدة إلى حرب ١٩٦٧ تقع في عنوان إحدى القصص: (النابالم النابالم) لكن سير القصة لا يمت إلى الحرب بصلة مباشرة، سوى التوريات: «الثياب المغسولة معلقة على شرفات الأبنية، رايات بيض ترفرف تحت شمس حزيران، وارتعدت شفتاه وهو يتمتم متسائلاً: «ألن ينجو أي واحد منهم؟» فأجابت ليلى على الفور: «سيموتون موتاً بطيئاً. ليتك تبصرهم يا أحمد. ليسوا بشراً. كتل لحم محترقة سوداء، لها رائحة لن تنساها حتى بعد أن تموت»» (الرعد، ص ٥٧).

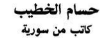
يغرق زكريا تامر بين هزيمة وأخرى بين واقعة حدثت قبل ألف عام وأخرى جرت يوم أمس، في تاريخ عربي لا يذكره بالاسم أبداً. ومن المؤكد أنه لا يستحضر الشخصيات التاريخية العديدة التي يتكرر ذكر أخبارها في مجموعاته القصصية جميعها لكي يلقي علينا مواعظ ويستخرج عبراً، بل على العكس من ذلك، يريد، إلى حدٍ بعيد، أن ينفي صفة الأسطورة والبطولة عن شخصيات تشكل الذاكرة العربية المجيدة، فليس ابن المقفع سوى كاتب تابع للسلطان، وقع في حبائله هو وخلفاؤه من الكتاب. والمتنبي أقل ذكاء من كافور. وعادة ما يضع نهايات على هواه لسليمان الحلبي وعمر المختار ويوسف العظمة وسواهم، لا بد أن تنتهي جميعها بالموت، لكنه موت آخر أكثر قسوة وأشد حزناً.

ليس استخدام أخبار الشخصيات التاريخية سوى إضافة من أجل استكمال عالم «الفنتازيا» التي تشكل جانباً من جوانب أسلوبه.

إن عالم الفانتازيا يبلغ ذروته في نداء نوح، آخر مجموعات زكريا تامر (١٩٩٤) من اعتقال إبليس حين كان يهم بركوب الباص (ص ١١) إلى البحر الذي يتكلم (ص ٣٣) إلى إعدام الموت، حيث يعيد كتابة تاريخ خلافة هارون الرشيد مع البرمكي وأبي نواس والمأمون. إنها غرائبية كاملة تنتهي بجيوش تتقدمها الراقصات وفرق بعضها مسلح بالبيض وبعضها من الموق... إلخ إلخ (ص ٥٤). إلا أن السخرية السوداء تبلغ مداها في المجموعة الأخيرة مع عنترة النفطي (ص ١٠٩) الذي صار رجل أعمال معروفاً، وفي «الخارجون من الكهف» (ص ١٢٩) وفي «حوار السندباد مع الحمار» (ص ١٤٩)... إلخ.

لا شك أن بعض ما نقرأه لزكريا تامر في التسعينات يشبه ما كتبه في الستينات، بل إن بعض الحوارات والمواقف، تبدو وكأنها قد مرت بالقارىء من قبل في مكانٍ ما من مجموعاته السابقة. ثم إن زكريا تامر قد حافظ على خصائص عالمه وعناصره البسيطة وشخصياته التي يشبه بعضها بعضاً ولو تبدلت أسماؤها. إلا أن كل ذلك يأتي ليؤكد على خصوصية عالمه وخصوصية أسلوبه ولغته. القول، في النهاية، بأن زكريا تامر قد استطاع أن يخلق أسلوبه الخاص الذي يصعب تقليده. واستطاع أن يذهب بالقصة القصيرة إلى آفاق لا يقدر غيره على الوصول إليها. □




حسام الخطيب
كاتب من سورية

فأس الحطّاب

للقصة

أن تلتقط لحظة الوعي الأولى للرغبة الجنسية في أعماق امرأة عربية. ويحق للكاتب أن يعتبر نفسه ناجحاً، إذا استطاع أن يصوغ مرة التجربة النفسية الخالصة، في قالب مادي ملموس ماثل. فالبطلة سميحة، لا تمثل ظاهرة عادية مألوفة أو مشكلة عامة. على أنها شديدة الوفاء لمنطق تجربتها الخاصة. إلا أننا، من خلال تجربتها الفردية، نتلمس مشكلة بنات جنسها على حد سواء. لقد كان الجنس بالنسبة إلى المرأة الشرقية لعصور خلت، ولا يزال، تجربة غامضة، قد لا تتكشف حتى بعد الزواج. ولولا تدخل ظروف، من النوع الذي توضحه قصة «وجه القمر»، فإن المرأة الشرقية، قد تتزوج وتنجب دزينات من الأطفال، وتحدث بناتها البالغات عن الزواج، وترشدهن إلى الحد الأدنى من الفنون الجنسية، لإرضاء أزواجهن، دون أن تكون قد خاضت تجربة جنسية حقيقية، وذلك كما نستشف من بعض التلميحات في القصة.

في الحالة الخاصة، التي بين أيدينا، تبلغ المرأة لحظة وعيها الجنسي بعد الطلاق، فهي تنقاد تدريجياً إلى بلوغ هذه اللحظات الحاسمة، نتيجة تضافر عوامل داخلية وخارجية على حد سواء. فحتى هذه اللحظة، كانت رؤيتها إلى الرجل، تتركب من عناصر الرجال الثلاثة الوحيدين، الذين عرفتهم في حياتها، الأب القاسي، الذي ينهال عليها ضرباً وهي في العاشرة، لأنها كشفت عن ساقيها، والزوج الذي لم يستطع تحمل برودها الجنسي، فطلقها، والكهل الذي اغتصبها وهي في الثانية عشرة. إننا لا نتوقع من فتاة بمثل هذه التجربة، أن تشعر برغبة جنسية حقيقية. هذا إذا شعرت بها أصلاً، ولذا، كان على الكاتب أن يستحضر مجموعة من العوامل المختلفة.

يقطع الحطاب شجرة الليمون. إن لهذه الحادثة الرمزية المهمة تأثيراً مزدوجاً. فهي، من جهة، ترمز إلى الانعتاق من إسار الماضي، إلى انتهاء مرحلة الطفولة عند المرأة الشابة، حيث إن هذه الشجرة، كانت رفيقة طفولتها، واستمرار

وجودها يمثل علاقة الطفولة المتأخرة. ومن جهة ثانية، فإن الأب هو الذي أمر بقطع رمز الطفولة هذا، وبقطعه تتحرر الفتاة من ارتباطها بأبيها، عدو الجنس، والنموذج الحي للأب الشرقي المستبد الذي يقمع فرديتها.

على أن هذا العامل لا يأخذ هذا الشكل المنطقي المكشوف. إذ إن كاتباً موهوباً مثل «زكريا تامر»، لا يعتمد على المنطق المكشوف في مشكلة نفسية، لأنه يستفيد من كل العوامل الحسية الممكنة، ليس فقط عن طريق التنويه بأمر الأب بقطع الشجرة، أو وصف التأثير النفسي لقطعها في المرأة الشابة، كما قد يفعل كاتب أقل موهبة منه. فهو يستخدم ضربات الفأس التي تواكب القصة، كإيقاع يذكر المرأة بأن عهد الطفولة قد انقضى، وأن والدها نفسه هو الذي يغتال هذه الرابطة بينهما. إن هذه الضربات، إنما تجتث، في الحقيقة، الولاء المتأصل، الذي كان يخضع الفتاة لعبودية أبيها، ويعيق، بالتالي، إستكمال نضجها.

إلى جانب هذا العامل، السلبي نوعاً ما، هنالك العامل الإيجابي الأساسي، وهو صرخات الرجل المعتوه الهستيرية. فهي عميقة متواترة، لا تخضع للعقل، مما يثير الغرائز البدائية في أعماق الفتاة. فالمعتوه ليس إنساناً عاقلاً يتعذب، لأنه لن يثير، في هذه الحالة، ردات فعل غريزية، وإنما مشاعر محددة واضحة، ترتبط بالقيم الاجتماعية، كالشفقة. فضلاً عن أن المرأة تشعر نفسها حرة من القيود الاجتماعية، عندما تتجاوب مع الصرخات الذكرية للرجل المعتوه، باعتبار أنه ليس نموذجاً للرجل الاجتماعي، الذي تساورها الظنون في شأنه، بل إنه على العكس يعاني التعذيب على أيدي أطفال مجتمع العقلاء. فصرخاته صرخات ذكر خالصة، بمعنى أنها لا تخضع للعقل أو المجتمع، أي لكوابح الجنس.

ويستفيد الكاتب من هذا العامل إلى أقصى حد.

هناك أيضاً مشهد الدم، يتدفق من أصابع الرجل المعتوه وأنحاء أخرى من جسده. هذا المشهد يوحي للشابة بدم ينبثق من لحمها، بعد أن يعضها الرجل بقسوة. إن للدم تأثيراً حسياً حاسماً، بعد أن تهيأت المرأة تماماً، بفعل العاملين السابقين.

ومع ذلك، فإن أياً من العوامل السابقة، قد لا يؤدي، بالضرورة إلى التغيير النهائي القاطع، لو أن المرأة كانت في حالة وعي كامل. ولذلك، يجعلها الكاتب تستسلم لأحلام اليقظة، فحواسها مشغولة باستمرار: الأذنان بضربات الفأس على شجرة الليمون، وصرخات الرجل المعتوه، الأنف بالرائحة النفاذة لشجرة الليمون، والعينان بمشهد الدم ينبثق من جروح الرجل المعتوه، أو يتجمد على شفاه رجل الحلم.

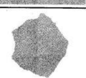
في أحلام اليقظة تلك، تشاهد المرأة الجسد العاري المذكر القوي، الذي اعتادت رؤيته في أحلام الليل، وينساب الحلم يرافقه الإيقاع، غير أنها لا تبلغ، على أي حال، نهاية مرضية. فليس سهلاً على امرأة من هذا النوع، أن تدفع بالحلم إلى نهاية مرضية، بينما يطوف شبح طفولتها حراً في لاوعيها (وجهة نظر فرويدية). وهكذا تمحي صورة الرجل القوي، ليحل محلها الرجل الكهل، الذي يعاود اغتصابها من جديد. ويشتد الإيقاع في الخارج ويقوى، فتستيقظ الفتاة، وتطل من النافذة، تحدق إلى الرجل وإلى الدم المنبثق من جسده، وتستمع إلى بكائه، الذي بدأ يتحول إلى عويلٍ وحشي شرس. في هذه اللحظة الحاسمة، ينفصل الرجل الكهل (رمز الأب والمغتصب) عن لا وعيها، ليموت في مكان قصيّ. يتحرر جسدها ويغلي دمها بالرغبة. في اللحظة عينها، تصبح الشابة مهيأة لتقبل الجنس بلا حرج. لقد بلغت القصة ذروتها. وتحلم سميحة بهجوم جنسي عنيف، يقوم به الرجل المعتوه، في الوقت الذي تسقط فيه شجرة الليمون. لقد تحررت سميحة، الآن، من هواجس الطفولة، وتبدد خوفها من الجنس إلى الأبد.

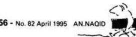
ليس من السهل أن نقف عند فكرة القصة بقراءة سريعة. غير أن المرء يميل إلى الشعور، بعد القراءة الأولى، بأن ما يمكن تسميته بالغموض في القصة، هو من النوع الذي يثير فضول القارىء، ويدفعه إلى قراءتها مجدداً بعناية. ويشعر المرء، منذ البداية، أن لدى القصة ما تقوله: إن ما تنقله القصة عن الحواس مثير، إلا أنه يهتم بالعالم الداخلي للشخصية. فالغموض، إذاً، ليس خللاً في القصة، ولكنه انعكاس لغموض العالم الداخلي، الذي لا يمكن شرحه بمفردات محددة واضحة. وليس أمام الكاتب، في الحقيقة خيار، إلا الالتجاء إلى المعادل الموضوعي للتعبير عن الحركة الداخلية للنفس. وليس في إمكاننا، ضمن حدود هذه الدراسة، أن نتروى في جميع الصور المستعملة في القصة، كمعادلات لمشاعر البطلة، لأن هذا يفضي بنا إلى بحث القصة بكاملها، مقطعاً مقطعاً. لكن خاتمة القصة، حيث يصف الكاتب التغير الأساسي في موقف المرأة النفسي من الجنس، تبدأ عندما تتحرر سميحة من حادثة الاغتصاب، التي كانت تستخدم، حتى ذلك الوقت، كبديل مزيف من الجنس الحقيقي. وسرعان ما تنتقل سميحة إلى مرحلة ثانية، يكتنفها الغموض. إن دمها يغلي برغبةٍ خفية عميقة، لا تستطيع تبين كنهها في هذه المرحلة.

إن المعادل الموضوعي هو الوسيلة الوحيدة لربط هذه الإحساسات الداخلية العميقة الغامضة، وإيصالها إلينا:

غموض يثير فضول القارىء







«وتمنت لو يتحول المعتوه إلى طوفان من المدى، يجتاح جسدها، ممزقاً لحمها على مهل، ثم يتركها وجهاً لوجه مع الرعب الهرم».

إنها قادرةٌ على مواجهة توجسها القديم من الجنس، والانتصار عليه. إنها تحتاج إلى حلم آخر، لكي تقضي على خوفها نهائياً. فحسب التعليمات الفرويدية، عليها أن تسترخي على مقعدٍ مريح وترتاح. وهذا ما تفعله سميحة بالضبط. بل إنها تغمض عينيها أيضاً: «ستكون ذات يوم وحيدة في البيت، وستغري المعتوه بالدخول، وستتعرى من ثيابها دون خجل وستعطي نهدها لفم المعتوه، وستضحك ثملة حينما يحاول قضم حلمته، وستطلب منه بصوت لاهث أن يعض لحمها أو يغرس أسنانه فيه، حتى ينبثق منه الدم، ويلطخ شفتيه، وعندئذٍ ستلعق بلسانها شفتيه بكثير من الضراوة والحنان».

إنها، الآن، قادرة على فهم أبعاد دوافعها. ومن خلال وصف مادي مفصل، نتبين أنها، الآن، حرة في أن تتخيل مفاتيح المتعة، وأن تستخلص اللذة الخاصة، التي يفجرها مفتاح اللذة في جسدها.

عند هذا الحد، ينتهي، بالطبع، دور العوامل التي استحضرها الكاتب. تتوقف صرخات المعتوه في الخارج. إنها، الآن، في مكان ما من العالم الداخلي للبطلة. ولم يعد الكاتب، بالتالي، يرى حاجة إلى تذكير القارىء بها، وإنما يؤكد له، في النهاية، سقوط شجرة الليمون بضجة، سرعان ما تتلاشى. لقد تمت العملية النفسية بنجاح، وتمت السيطرة على رواسب الطفولة، وغدت سميحة، الآن، نفسها. أول ما تفعله سميحة، بعد التحرر، هو أنها تتذكر القمر (الشاهد الأبدي في عالم زكريا تامر). إنها، الآن، قادرة على الابتسام له، وهذا يعني أنها، الآن، مهيأة للاستمتاع بالجنس، كامرأة طبيعية. وصار في إمكان القارىء، الآن، أن يتركها لقدرها، وبذلك تحقق الشعور بالنهاية.

ليس من السهل، في مثل هذه القصة، أن نميز بين المضمون والأسلوب، بالمعنى الكلاسيكي. إذ تشكل القصة وحدة متماسكة. فنحن لا نستطيع أن نتكلم على الصور، على سبيل المثال، بمصطلحات البلاغة. إذ يتحتم علينا أن نفهم هذه الصور، كبدائل من مشاعر معينة، يتعذر صوغها بلغة عادية مباشرة. وتكمن قيمة هذه الصور في إيحائيتها. وهي إن لم ترق جمالياً للقارىء، أحياناً، إلا أنها قادرة، في معظم الحالات، أن توصل إلينا الحالة النفسية المطلوبة. فنحن نفاجأ، منذ البداية، بصور مثل «وكانت رائحة شجرة الليمون تتسلل إلى الغرفة، وتتغلغل في الهواء، وكأنها شحاذة عمياء، تطرق الأبواب متوسلة بانكسار».

إن هذه الصورة قد تبدو، ببساطةٍ، عبثاً محضاً، إذا أخذت بمعزل عن النص. فالمقارنة غير واردة، وليس ثمة وجهة نظر جمالية عند مقارنة رائحة شجرة الليمون بامرأةٍ متسولة عجوز. غير أن موقفنا يتبدل نهائياً، حين نعلم أن القصة، إنما تروى من خلال سياق تجربة البطلة، التي تستمع إلى ضربات الفأس على جذور شجرة الليمون وتشعر بالشجرة تنهار. إن رائحتها استجداء للنجدة. ولكن، لماذا هي متسولة عمياء! إننا نفهم هذا فيما بعد، عندما نعلم أن شجرة الليمون، كانت تستخدم كرمز لطفولة المرأة. إن رائحتها تشبه الطفولة الكامنة في زاوية مظلمة من أعماق نفسها. والجمل أيضاً تعكس حركة القصة.

فهي، في البداية، عادية الطول والسرعة، تنساب بيسر وسهولة، ثم تقصر، وتتواتر مسرعة مع تطور الحركة الشعورية في أعماق سميحة. ويعتمد الكاتب كلية على الجمل الفعلية القصيرة، التي تبدأ بفعل ماض، ثم تتدرج بإيقاع متسارع. هذه الجمل، وإن كانت تعتمد الرمز الماضي، فذلك من زاوية نحوية، لا أكثر. إذ إن لها في القصة القوة الحية الفعالة لزمن الحاضر. وهذا ما يقتضيه، بالضبط، أسلوب القصة القصيرة.

تعتبر هذه القصة قمة في تطور القصة الحديثة في سورية. فهي، بالإضافة إلى بعض القصص القصيرة، التي نشرت في الستينات، تثبت أن القصة القصيرة السورية، تدخل، الآن، ما يمكن تسميته «بمرحلة النضج»، وذلك بعد عقود ثلاثة من التجربة والخطأ. □



إعتذار!

■ إعتادت شركة «رياض الريّس للكتب والنشر» في لندن وبيروت منذ تأسيسها، توزيع منشوراتها على مسؤولي الصفحات الثقافية في الصحافة العربية، ووسائل الإعلام الأخرى من إذاعات وتليفزيونات وكذلك على عدد وفير من الكتّاب والمحررين، بهدف التعريف بها ونقدها ومراجعتها، كجزء من سياسة الشركة في إطلاعهم على آخر إصداراتها.

وابتداءً من أول العام ١٩٩٥، ستوقف الشركة عن هذا التقليد، معتذرة من الزملاء الذين اعتادوا أن يتلقوا إصداراتها. إلاّ أنها تتمنى على كل مَنْ يرغب في الكتابة عن أي من كتبها، الاتصال بمكاتبها وتحديد الكتاب، الذي يريد تناوله بالنقد أو التحليل أو المراجعة. وسيسعدها التجاوب مع طلبه. والشركة تأمل بتعزيز التواصل بينها وبين النقاد الجادين في متابعة حركة النشر العربية، بغية تعزيز حركة النقد الأدبي في الوسط الثقافي العربي. □

صبحي حديدي
ناقد وكاتب من سورية

الذروة



تسعى هذه السطور إلى قراءة قصة زكريا تامر الممتازة «البدوي»، عبر محورين:

١) متابعة التنميط الداخلي (التيبولوجيا) الذي ينتظم شبكة المحاور الأيديولوجية، الأكثر هيمنة في خطاب القصة.

٢) تلمّس الخصائص اللغوية والأسلوبية (اللفظية والنظمية والدلالية) للعلامة الأيديولوجية، كما تتجسد في مثال محوري، وتقديمه إلى القارىء كمقترح تحليلي لنص زكريا تامر.

وهي، بذلك، تنهض على الاعتبارات المنهجية التالية:

(أ) ـ الانحياز الصريح إلى منجزات مدرسة باختين (كما يمثلها ميخائيل باختين وبافل ميدفيويف وفالنتين فولوسينوف) التي تعتمد النموذج اللغوي في تحليل النص، مع وفائها وتوظيفها للمنهج الماركسي والتاريخي، في ضوء المبادىء التالية على وجه الخصوص:

ـ بنية المجتمع لا تنطوي على حزمة انعكاسات للمستوى المادي (البنية التحتية) على الأفكار وأشكال الوعي (البنية العليا) فحسب، بل إن حلقة مادية، غير منقطعة، تنتظم المستويين. ولا يكفي ـ كما عند مبتذلي النظرية الماركسية ـ القول بأن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي ـ الاقتصادي فالعمل الأدبي شكل من أشكال الأيديولوجيا، يعكس أيديولوجيات أخرى، وتلك، بدورها، تعكس الأساس الاجتماعي ـ الاقتصادي، إن استبدال محتوى العمل الأدبي بالحياة أو الواقع مباشرة، لا يقفز عن مرحلة كاملة في سيرورة الانعكاس فقط، بل يزيّف العمل الأدبي، ويكسر علاقته، غير المباشرة، بالواقع على حد سواء. ومن غير الجائز، للماركسي، أن «يستنبط استنتاجات مباشرة عن الواقع الاجتماعي، لحقبة ما، عبر انعكاسات من الدرجة الثانية، يتقصّاها في الأدب. على السوسيولوجي الحق، أن يؤمن بأن بطل رواية، أو حدثاً في حبكة، هما أكثر فائدة، كعنصرين في بنية فنية (أي في لغتها الفنية نفسها) من فائدتهما عند رشقهما بسذاجة على الحياة»[1].

ـ إمتياز الأدب، لا يكمن في «أدبيته» المطلقة، أو في فصل الدراسة الأدبية عن المبادىء الأخرى، كما دعا الشكليون الروس. إن الطبيعة النوعية للأدب، تكمن في اكتسابه صفة الشكل المميز من الأيديولوجيا، وصفة القدرة الواسعة على عكس أيديولوجيات أخرى بصياغات فنية. وبذلك تصبح دراسة الأدب فرعاً من دراسة الأيديولوجيات بشكل عام.

ـ اللغة وسيط مادي لتفاعل البشر في مجتمع، هو عينه غير قابل للانفصام عن اللغة، التي تصنع الأيديولوجيات في شكل علامات لسانية. وتلك الأشياء المادية، التي إما أن تكون غير اجتماعية (كالأجسام الطبيعية والفيزيائية) أو أنها لا تشير إلى شيء بذاتها (مثل أدوات الإنتاج).





ـ حقيقة اللغة تكمن في الخطاب والحوار. ويؤكد باختين، في كتابه «مشكلات بويطيقا دستويوفسكي»، الصادر سنة ١٩٢٨، أن تحليل الخطاب «لا يجب أن يرتكز فقط، أو يرتكز كثيراً، على اللسانيات بقدر ارتكازه على ما بعد اللسانيات (Metalinguistics) التي تدرس الكلمة، لا في إطار النظام اللغوي، ولا في النص المنتزع من اشتغاله الحواري، بل داخل مجال الاشتغال الحواري نفسه، أي داخل مجال الحياة الخلاقة للكلمة»[٢]. والاشتغال الحواري، هنا، لا يعني فقط «الحوار» داخل الخطاب الحكائي، بل ذلك التفاعل العلائقي بين الأصوات المتعددة، حتى حين لا تحصرها علامات الاقتباس والقول التقليدية، ولكن حين تتبدّى، على نحو جلي، في حقلها المتحرر من سلطة الصوت الراوي.

ـ إذا كان اهتمام الباحث اللساني بنظام اللغة «المجرد»، وبثنائياتها المتعددة (من نوع ثنائية Langue و Parole عند سوسور) يبدو مشروعاً، فإن قسر الخطاب الأدبي داخل النموذج Model اللساني، بمعناه التجريدي، يبدو هروباً من المهمة الأكثر حساسية في تحليل الخطاب الأدبي: دراسة المادة اللغوية ضمن سياقاتها ومواقفها الاجتماعية، ودراسة «القول» و «الكلمة». ومن المفيد الإشارة، هنا، إلى أن التعبير الروسي Slovo، الذي تعتمده مدرسة باختين يشمل «الكلمة» و «الخطاب» معاً، بما يحقق معنى الارتباط بينهما. والكلمة، كما يرى فولوسينوف، «فعل مزدوج». إنها تتحدد بمن يقولها، وبمن تقال له»[٣].

ومن الواضح أن هذه المبادىء تختلف، في كثير أو قليل، عن تطبيقات جورج لوكاش وأدورنو، التي ترى في الأدب وسيلة لمعرفة الواقع، كما تختلف عن نموذج لوسيان غولدمان التوليدي، الذي يرى فيه تعبيراً عن الأفكار بالوسيط اللغوي، وعن نظرة بيير ماشري، التي تحصر وظيفة الأدب في إنتاج الأمامي Anterior ونموذجه، الذي يجعل نظرية الناقد بمثابة البصيرة المفرّقة بين الأيديولوجيا المعروضة وطريقة إنتاجها فعلياً في النص[٤].

(ب) ـ الارتياح الكامل إزاء، وتبنّي، المراجعة الحاسمة، التي قام بها الناقد الفرنسي المبدع رولان بارت، في كتابه «S/Z»، الصادر سنة ١٩٧٠، والذي يمثّل قطيعة منهجية جلية مع البويطيقا البنائية، من جهة ما يلي:

ـ مساءلة الممارسة البنائية في اختزال النصوص المفردة إلى عوالم مصغرة Microcosms عن البويطيقا العامة، واستخدام «الإطلالة غير العابئة للعلم» في حشر تلك النصوص، كي «تنضوي، إستقرائياً، داخل النسخة التي سنجعلها مشتقة منها فيما بعد»[٥].

ـ تفضيل كتابة النص ورؤيته كممارسة ـ بدل رؤيته كبنية أو كنموذج بنية. إن الصورة المجمدة المغلقة للنص الأدبي، التي تتماشى مع مفهوم البنية، يجب تستبدل بها صورة أخرى ديناميكية ومفتوحة، يجري التعبير عنها في الممارسة.

ـ الأدب لا يستنسخ اللغة تماماً، كامتناعه عن استنساخ الواقع. لقد مضى زمن المنظومة والتشاكل Homology مع البنى اللسانية. فلا الأدب، عموماً، ولا النصوص المفردة قابلة للخضوع لها بعد الآن.

ـ سلّم القيم الصالح لتقييم النصوص المفردة، هو تيبولوجيا القرائي / الكتابي Lisible / Scriptible. إن القرائي هو ما نعرفه مسبقاً، والنص القرائي هو ذاك الذي نستهلكه كقرّاء. أما النص الكتابي، فهو الذي يتطلب من القارىء اشتراكاً فعلياً وإسهاماً خلاقاً في إنتاج وكتابة النص، وهو الذي يتيح له «توظيف نفسه، واكتساب التماس، مع لذة الكتابة»[٦].

ـ إنتاج المعنى جزء جوهري من نشاط النص، وهو غير خاضع إلى مدلول Signified أقصى، باعتباره جزءاً من سيرورة دائبة الحركة. وإذا كانت القيمة الأولى تعزى إلى الدالّ Signifier، فإن معالجة المدلول، تستهدف الحفاظ على دينامية النص، وتحطيم سكونية البنية والمنظومة. والقراءة الأمينة للكتابي، سوف تتجنّب انغلاق البنى الجامدة فهي لا تقود إلى بناء نموذج، أو «بنية شرعية من الأعراف والمخالفات»، أو القانون السردي، أو البويطيقي، بل «تفتح منظوراً من الشظايا والأصوات الأخرى والشيفرات Codes، جرى دفع نقطة تلاشيه بعيداً إلى الوراء، وجرى فتح فضائه بلا حدود»[٧].

ـ متابعة الكتابي هي مقاربة الخطوة ـ خطوة، تلك التي تؤكد تعددية النص، بمحاولة «تنجيمه» Etoiler، بدل تجميعه، تجزيئه، بدل توحيده. هذه المقاربة، تعتمد على «وحدات قراءة» Lexies، لا تتوافق مع أي نسق أو بنية، جرى توريثها في النص، بل تتألف من تلك العناصر، التي يعتبرها القارىء وحدات ذات هوية (الفقرة، الجملة، سلسلة الجمل).

(ج) ـ معظم العمل النقدي، الذي يندرج، اليوم، تحت لافتة «الأسلوبية» أقلّ طموحاً مما يدّعي، فضلاً عن مقاربته للنصوص الأدبية، من خلال شكلها اللساني، ولا تستثنى من ذلك الإنجازات الكبيرة لمدرسة براغ (موكاروفسكي وفاشيك) أو تطبيقات، رومان جاكوبسون البديعة (والفريدة في نماذجها وصعوبة قراءتها) في ورقته «شعر النحو ونحو الشعر»، المقدمة سنة ١٩٦٠، والتي درس فيها عدداً من القصائد، بست لغات

شعور بالاغتراب يلاحق أبطال القصص



أوروبية مختلفة. ويجب القول، أيضاً، أن «الأسلوبية» تتطور، اليوم، كفرع من اللسانيات العامة، يدرس تنويعات الاستخدام اللغوي، غير الأدبي (أسلوب الصحافة، الوثائق الرسمية ـ التعليق الإذاعي). أما في النظر إليها، كفرع من الدراسات الأدبية فيجب، عندها، أن تختلف اهتماماتها كثيراً لأن الشكل اللساني للنصوص، لا يهم إلا في اعتبارات محددة فقط[8]. وهذه القراءة معنية بالأسلوبية (دون مزدوجات هذه المرة) كفرع يزوّد الدارس بطرائق أكثر دقة وشمولاً، في تحليل واقتضاء الترابطات بين مستويات أخرى في اللغة، كالصرف والمعجم، وبين محتوى النصوص الأدبية، والترابط بين السمات المفردة للغة نص ما والسمات المفردة لمحتواها، وفي الوجهة التي يمكن بها تمييز نص ما بوسيلة الأنساق النمطية، للاستخدام اللغوي، وتفضيل نوع معين من التراكيب، أو سلسلة مهيمنة من أقسام الكلم.

إن إجراء كهذا، يشمل مستوى القول في جوانبه اللفظية والنظمية والدلالية، والأقسام التي تثبّت أبعاد الوحدات القرائية في العلاقة المتمحورة حول أصحاب الخطاب (المتكلم، المتلقي، المسند).

طين قديم!

يقرر يوسف، بطل قصة زكريا تامر «البدوي»، السير وراء جنازة عابرة لا يعرف عنها شيئاً، إذ «لم يكن لديه ما يفعله»[9]. غير أن مشاركة يوسف، العبثية في دافعها الأول، سرعان ما تتفرع إلى سلسلة من الدوافع المركزية، الممتدة كشريط طويل، يلتف حول المحاور الأساسية لحركة القصة، لينتهي إلى إشكالية إنسانية مركزية، تتجمع عندها الأفعال والأحلام والتداعيات والمصاحبات. إنها تبدأ بوقوف يوسف بين الأضرحة البيض، تحت شمس صفراء وسماء زرقاء، بمتابعته المحايدة لدفن الميتة (ونعرف من صيحات النسوة أنها ليلى) التي «وافتها المنية، وهي لا تزال في مقتبل العمر، وتوارت قبل أن تعرف مسرات الدنيا»، ولموقف خطيبها الشاب الوسيم، وبنطاله الرمادي، وقميصه الأبيض، وياقة قميصه غير النظيفة. لكن الموقف المحايد، ينتهي بانتهاء مراسم الدفن، وبدء الطور الأول من تماسّ يوسف مع محور تطوير الموت الخارجي المحايد (ليلى) إلى تنويعات متخيّلة لموت داخلي، يبدأه حين يلبث في مكانه موقناً أن الموت «أبصره وحملق إليه بشراهة وغيظ»، وأنه «يرتبط بالميتة ارتباطاً حقيقياً وغامضاً». في المدينة، ينتظره الصخب، فيمشي إليه مقوس الظهر رتيب الخطى، بعد وقوفه في المقبرة متجمداً، منفرج القدمين، ويبدأ ممارسة هوايته في اختيار أسماء لأناس لا يعرفهم: هذا كركون، وهذه خنفساء ـ وذاك طبل، ثم يعاود المسير، بتكاسل من ليس لديه ما يفعله، حتى يبلغ النهر، فيشعر أن «لا شيء حقيقياً على سطح الأرض وكان لا يريد أن يحيا ولا يريد أن يموت، ولا يبغي فعل شيء سوى أن يستلقي على ظهره تحت شمس دافئة متثائباً بين حين وآخر حتى يهرم ويموت».

هذه المصاحبة، بين صورة دفن ليلى واستلقاء يوسف على ظهره حتى الموت، ليست خاتمة انفتاح المحور الأول للقصة على موضوع الموت، فالشعور بالاغتراب، و«النائي عن العالم»، يلازم يوسف حتى لحظة دخوله القبو الذي يسكنه. «كان السقف ذو البياض الباهت شبيهاً بالبلاطة التي سدّت فم القبر، وقد خيل إليه فعلاً أن قبوه ليس إلا قبراً، وأن الرغبة في الموت والخوف، صوتان ينموان في لحمه، ويصعدان عالياً». وحين يرى سميرة، بنت مالك البناية، تقطف الياسمين في الحديقة، فإنه يراها «واقفة على سطح الأرض، مغمورة بالشمس، فيخرج قليلاً عن صورة الميتة، و«يسطع في أعماقه نهار طفل». لكنه سرعان ما يغرق في «طين خفي قديم»، ويلقي الحنق في شرايينه «أنشودة خشنة» ويجتاحه شوق عارم إلى رؤية وجه الميتة. في موازاة امتزاج الطين الخفي بالأنشودة الخشنة، يمتزج النهار الطفل بالليل، فيهجس يوسف بأنه سيبصر وجه الميتة حين يقبل الليل، و«تنبش أظفاره التراب وتبعده عن البلاط، بحركة محمومة. سيرفع البلاطة، وينزلق إلى أسفل، وسيكون القمر فوق القبر، ويتسرب نوره أبيض همجياً إلى جوف القبر، وستمتد يداه وتبعدان القماش، فيبزغ عري الجسد الهامد. اللحم بارد وحار في آن واحد، مكتنز ناعم لين. لن يجسر على التطلع إلى وجهها. سيخونه القمر، ويهرب ليتركه وحيداً. ستبعد الميتة القماش المتكوم فوق وجهها وتطلق صرخة فزع حادة». لقد اندمجت سميرة (كموضوع للرغبة) في ليلى (كموضوع للموت) وتحوّل اندماجهما إلى مناسبة لكشف الرهاب الحاد أمام الأنثى، كموضوع مزدوج للحياة/ الموت، والعجز عن التواصل مع طرفي الازدواج، وهما مظهران من مظاهر إشكالية يوسف الإنسانية.

إنها الإشكالية التي تلازم يوسف. وها هو يقطع حوار العشق مع سميرة، حين يهتف، بلهجة جدّية مبالغة: أهلك أغنياء! بدءاً من هذه الحقيقة الجاثمة على صدره، يتبدّد فرح يوسف، حين يتذكر أنه سيهرع في صباح الغد إلى العمل، حيث الآلات. فندرك محور الاغتراب الجديد، الذي يفضي إليه محور الموت، منذ بدايته العبثية حتى انقلابه إلى حصار، يشمل معنى الحياة وتفاصيلها البسيطة:

«هدرت في مسمعه أصوات الآلات. آلات حديدية ناعمة الملمس كلحم امرأة. الميتة وحيدة في حفرتها هامدة. لن تأكل



خبزاً أو جبناً. لن تعود إلى بيت ما. لن يزجرها أب أو أم. لن تحلم. لن تسكر وتترنح. لن يولد الحزن في عينيها. لن تقول: أخ. لن يرتعش فوق فمها حنين إلى ما ليس له اسم ومفقود عن الأرض الكبيرة».

إحساس يوسف الثقيل، بترابط أوجه الموت، ينقلب إلى ضراعة حوارية مركبة، تعيد دمج الآلة بلحم النساء، ووجه الميتة بوجه صاحب المعمل، المصنوع من غبار وزيت، ثم تختتم الإحساس بدعاء مشحون: «أعطنا خبزاً ولحم نساء أيها الرب الفولاذي».

تلك العناصر، لا تتواتر عشوائياً في هذه النقطة من المحور. فصاحب المعمل، كان عاملاً تحولت دكانه، ذات الآلة الواحدة، إلى معمل مكتظ بالآلات شيئاً فشيئاً، فاضمحلت ضحكة صاحب المعمل، وابتدأ يؤمن أن الناس «أرذياء» ومحبون للكسل. أما والد سميرة، فقد أصبح غنيّاً، عبر معادلة طفيلية بسيطة: لقد كان يملك قطعة أرض، إرتفع ثمنها فجأة، ثم توالت عمليات تكديس الثروة، بمضاربات قائمة على المبدأ عينه. تضافر اندماج المانيفاكتورة المتوسعة في تضاعف الرأسمال العقاري الطفيلي، ليصنعا اغتراب يوسف، العامل. أمام هذه الدائرة المحكمة، التي تشكّل البنية التقليدية للسلطة الأبوية، وفوات العلاقات الأسرية آخر أقواسها، يلجأ يوسف إلى أواليةٍ دفاعية، إنفعالية في مظهرها، لكنها منسجمة مع الإشكالية الإنسانية الحادة، التي تتواصل خيوطها في عالمه: يعرض على سميرة الهرب معه أو «سيشتري سيفاً محدودب النصل، وسيشتري جواداً وعباءة ويرتحل إلى الصحراء». وما دام هرب سميرة معه غير ممكن، بسبب إحساسه الثقيل الدائم، بأن أهلها أغنياء، فإن الجزء الثاني من الأوالية الدفاعية، لا يتواصل كخندق أوحد فقط، بل يتماهى مع الجزء الأول وبدائله ورموزه. ذلك أساس مبادرة زكريا تامر إلى زج العناصر الفعلية، المكونة لإشكالية يوسف، في لحمة النسيج، الذي يصنع حلمه الأول في القصة، فيخترق حجاب الحلم وأستار الكابوس كلّ من يوسف (المتحول إلى جثة) وأمه وأخوته (كما تقدمهم صورة يوسف الصدّيق) وسميرة والفتاة الميتة والبدوي والوحوش الكاسرة:

«إرتمى متهالكاً على السرير يغمض عينيه. يقبل ليل مبهم ممتزج بزئير أسود. أرحل نحو أشد الدروب حلكة. يوسف جثة. أقبل رجال، أمهم هي أم يوسف. سيلقونه في البئر، ولن ينقذه أحد. وأتت الضباع إلى كهف، يخيم عليه الموت والليل. سميرة تحب الشمس واللون الأبيض. القمر ذئب يعشق فتاة ميتة. يزأر الأسد ويتراجع إلى الوراء متأهباً للوثوب. إنهض أيها البدوي المشعث الشعر، وأطلق صرختك رعداً غاضباً. أواه يا أمي، لن أملك سيفاً وعباءة وجواداً. رماح أجدادي مدفونة تحت جبال الرمل. يوسف لم يلوح بسيف في وجه شمس مسمرة فوق أرض معركة. ولم يمتط صهوة جواد. يزأر الأسد. الموت يحشو حنجرتي قطناً ويسرق الهواء».

وبوسيلة تعدّد الأصوات وتباين النبرة وتوزع المادة الحلمية على نقطة توازي البدوي ويوسف، ينجح زكريا تامر في شطر محتوى الحلم إلى جزءيه المكوّنين (المثاليين في عرف علم النفس التحليلي): المحتوى الظاهر Manifest، الذي تصنعه الصور والأحداث المسترجعة، والمحتوى المستتر Latent، المتمثل في الرغبات المكبوتة، التي جرى التعبير عنها، بشكل غير مباشر، في المحتوى الظاهر. ويوسف يعبّر عن ذلك بوضوح بليغ، يجعل المرء يدهش، حقاً، لبراعة زكريا تامر في رسم هذا المحور، كما لو أنه استخدم مسطرة دقيقة وتثقيلات سيكولوجية وسوسيولوجية مرهفة لموازنة المحمول، الذي يسعى المحور إلى نقله مع وقائعه الأساس. فبعد صحوة يوسف من الحلم الأول، يهجس بأنه سيلعق نهدي سميرة بلسانه، متذوقاً طعم العرق المالح، الممتزج برائحة جسد الأنثى، وبأن رغبة جارفة في الموت، سوف تجتاحه لحظة يتلقف فمه حلمتي نهديها. لكنه يسارع إلى إعادة توليف هواجسه، بما يجعلها تتوازن في نقطة ارتطامها بالضبط: «أحنقه ندم نما في أعماقه، وبدت له تخيلاته رجلاً يحاول أن يغرق سميرة الشبيهة بياسمينة بيضاء. لكنه شعر، في الوقت نفسه، أن العصافير التي ترفرف في الأعالي، لا بد أنها بائسة متعبة، وحياتها مجرد رحلة عبر فراغ صامت، وبحث عن سطح صلب». لقد تواصلت حالة استلاب يوسف، من الصحوة إلى الحلم إلى الصحوة، وتكشفت مظاهر جديدة من إشكاليته الإنسانية، فالأوالية الدفاعية، تنفخ الحياة في تمثال البدوي، الخشبي الصغير، الجاثم على طاولة يوسف، وتستنهضه وتوحّده بيوسف، وتوحدهما معاً في البئر (حيث الضباع) وتحت جبال الرمل (حيث رماح الأجداد).

براعة المايسترو

ولا يكاد القارىء، المتابع لرحلة يوسف من محور كابوسي إلى آخر، يلتقط أنفاسه عند تعادل الحلم الأول، حتى يعيده زكريا تامر، ببراعة المايسترو الحريص على انسياب وتوافق الأنغام، إلى الخيط الأول. يتلهف يوسف على ولوج «أشد العوالم ظلاماً»، وما أن يسمّي أحد هذه العوالم (الموسات) حتى يمحوه من جديد، حين يقرن عشق المومس بإبصار الميتة عارية عرياً كاملاً، وبصورتها ملقاة دون حراك في قاع الحفرة.

وبتحررها من البكاء والضحك، وقرصة شاب في الطريق، والاصطدام بالسيارات، وسماع كلمات غاضبة، تنهال من فم أب عجوز، «يختبىء في أعماقه سلطان تركي». ثم يعلن أنه تخيل والده سلطاناً تركياً و «ثمة عمامة كبيرة على رأسه، وله لحية سوداء تضفي على وجهه مسحة من الشر الخالد وحوله عيون خاشعة». صورة هذا النسق، يستكملها تنويع متخيل لموت داخلي، يتجلى في الحكم على يوسف بالرمي في البحر، كحجر ثقيل، واسترجاع للفوات الاجتماعي في البيت العتيق، حيث صراخ الأم ودخان نرجيلة الأب، ولموضوع الأنثى، كما تتولاه فطمة، زوج أخيه الكبير، التي «تضحك وتتمطى، وتقطر عذوبة وارتعاشاً ينبض بالحنين إلى النشوة». ذلك ما يجري على السطح المادي، وهو الوجه الآخر لإشكالية يوسف الإنسانية المتواصلة، ذات الأصوات المتعددة:

«يوسف صوت وحيد. سأترك الحارة للذباب الوسخ. سيعيش كما يريد. سأجد عملاً ذا أجرة وفيرة، وأستأجر غرفة في شارع عريض، مبانيه حجرية وأناسه أنيقون يعتذرون بلطف إذا ما اصطدموا بشخص ما. تفو، ليس لك يا يوسف سوى القبو والمعمل. سيحرق منازل الأغنياء ويأكل أعين أطفالهم ويمزّق لحم نسائهم. الأغنياء وحدهم يعيشون. هذه حقيقة صلبة كحائط».

إن الانفصال عن البيئة التقليدية، كما تختصرها الحارة، ليس تماهياً مع الشروط النقيضة، كما يفصّلها النزوع إلى الأنظف والأرقى، بل هو متابعة لشروط القبو والمعمل والحقائق الصلبة، التي تحتفظ بإرث الحارة في صياغة مختلفة، دون أن تغفل فتحه على محور الموت الروحي والمادي. ليس ليوسف سوى القبو والمعمل، وليس له سوى الاستلاب المنبثق من سميرة ومن صاحب المعمل، وليس له سوى أن يكون صوتاً وحيداً حتى، حين يغادر شروطه السابقة. إنه بحث في الهوية، يدشنه يوسف حين يسأل: ماذا سيفعل لو كان أبيه ملك؟ سيطوف العالم، ثم يموت وحيداً على سرير بارد في فندق ما، «ضائع الاسم والوجه، وسيدفن في قبر ليس له شاهدة من رخام نقش عليها اسمه وتاريخ ولادته وموته»، تماماً كما انتهى طوافه في الشوارع بعد الجنازة إلى الرغبة في الاستلقاء تحت شمس دافئة، متثائباً بين حين وآخر، حتى يهرم ويموت.

سؤال الهوية هذا ينتهي إلى سخط وحشي، حين يدرك يوسف أنه لن يكون في الأيام القادمة سوى «مخلوق مهمل: عامل ذي أجر قليل»، فينبثق السلوك العصابي من مقدماته، ويمسك يوسف بدمية، كانت رفيقته منذ صغره، ويفصل رأسها عن جسدها بمدية حادة، ويرمي الرأس والجسد إلى عتبة الغرفة، «حيث أعقاب السجائر مبعثرة». برحيل الدمية رحلت طفولته، دون أمل بعودة ثانية، ولن يكون له أطفال ولا بيت ولا قطة بيضاء، كانت تحبها فطمة زوج أخيه. لكن سؤال الهوية يستبدل نفسه بعد ذلك، فهو لا يدور حول ما هو عليه الآن، بقدر النزوع إلى ما سيكون وسط اختلال العناصر. ها هو يوسف يرمق تمثال البدوي الخشبي الصغير، واثقاً أنه سيتكلم في يوم من الأيام، حين يرفع الجواد قائمتيه الأماميتين إلى أعلى في جموح مباغت و «يطلق صهيله الذي ينادي الصحارى النائية». وها هي مخيلته «تتوهج بشمس حمراء ابتلعها بحر عميق»، فيرجع القهقري إلى المقبرة، محني الظهر، ويركع على ركبتيه وينبش التراب، «تواقاً إلى التسلل نحو أسفل حيث الفتاة الميتة نائمة وليس لها ساعة صباح». وها هو بوق سيارة يزعق في الشارع، يتبعه صرير فرامل و «ضجة صماء» فيتخيل يوسف طفلاً أشقر الشعر مسحوق الرأس تحت عجلات سيارة، ويتعرف بوجه أخيه، رغم تهشمه. يستيقظ البدوي في أعماق يوسف فينهض ثم يجلس ثانية، إذ «لم يكن لديه ما يفعله»، ويقرأ خبراً في جريدة قديمة، عن امرأة ماتت في ظروف غامضة. يتخيل يوسف ما حدث: إمرأة شابة، يطالبها مالك البناية بدفع الإيجار، أو بتسليمه جسدها، فتقرر اختيار الموت. يعتبر يوسف أنه هو الكهل مالك البناية، وللمرأة «وجه فطمة. سيمزق ثوبها»، فيتضرع مالك البناية (والد سميرة) إلى مالك بناية، في تركيب يوسف لخبر الجريدة، وتتضرع المرأة في الخبر إلى فطمة. أما يوسف، فيدخل السياق في صورة الكهل مالك البناية، ضمن سيرورة استبدال سؤال الهوية لنفسه («ماذا سأخسر لو تحولت إلى كلب؟»)، سواء في تمزيق ثوب فطمة، زوج أخيه، وممارسة العلاقة الحرام معها، أو في استيقاظ البدوي وابتهاجه لزحف العتمة، وانحسار الشمس حتى «يعدو نحو صحارى دون ظل». يستنهض يوسف الحزن والموسيقى والحقول الخضراء، التي تتعرج فيها الأنهار، والبشر المتحولون إلى أطفال، ينصتون إلى أصوات البحر، لكنه يعلم أنه «لن يرحل إلى أي مكان وسيضيع نهاره في معمل خارج المدينة وسيتلطخ بالسواد والزيت والعرق وسيلمس الحديد البارد ويخضع للغضب الكامن في أصوات الآلات. ستكون عينا صاحب المعمل سوطين قديمين مبتلين بالدم». إنه يوسف، البدوي «الذي لم يقل كلمته بعد لأنه من خشب»، وهو يوسف الذي حلم مرات عديدة بأنه ألقى صاحب المعمل، وهو حي، في بوتقة ضخمة مملوءة بالحديد المصهور، وحلم بأنه يذبح فطمة وينتشي لسماع صرخات حيوان، يلتقي فجأة وجه الموت. لكنه، أيضاً، يوسف الممتثل للحقائق الصلبة: «سأموت في فراشي بشرايين معصم مقطوع، سينثال الدم إلى أسفل ويبوح بأغنية قرمزية. لن أبصر غراباً يحفر قبراً لغراب آخر صريع.



سأحمل جثة أخي حتى موتي. لن يكون لجثتي قبر».

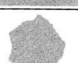
أزمة مهزومة

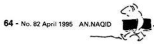
ذلك مآل ضاغط، يفسر خروج يوسف من القبو إلى الشارع، والسير تحت المصابيح الكهربائية، دون أن يفارقه الشعور بأنه ليس إلا تمثال البدوي «وقد اكتسى باللحم»، ثم المسارعة بالعودة إلى القبو، والتضرّع إلى سميرة، كي تسمح له برؤية صدرها. لقد خرج لكي يتشبث بالحياة، وعاد إلى سميرة، لكي «يقطف الياسمين المختبىء في لحمها»، ولكي لا تظل النجوم في الأعالي «سبع ملاءات سود هاجعة في دم أمي»، فلم يكن غريباً أن يقوده استذكار الأم إلى الرغبة في رؤية الصدر، ثم استعجال الخروج إلى الشوارع و... المقهى العمالي، حيث يلتقي برفاقه العمال. هنا، أيضاً، يدهشنا زكريا تامر حين ينتقي هذا السياق الدقيق بالذات، لإدخال عنصر المقهى العمالي، وما سيحدث فيه من حوار مرسوم بمسطرة دقيقة. المقهى راكد مثل «نهر سجين في قبضة صيف قائظ، ويوسف يجري المقارنات: «المقهى من خشب وتراب. أنا من لحم ودم. ينبثق الدم أحمر لو جرحتني مدية. الناس من لحم. الآلات من حديد. الحديد بارد وناعم. المعمل من حديد ولحم وحجر». وليس مصادفة أن يبتهج يوسف ـ وهو شعور نادر ـ حين يقرر مع أصدقائه الذهاب لاحتساء العرق، وحين يقررون تحويل قرار السكر إلى قرار بجلب امرأة، فهم سعداء بامتلاكهم حق اتخاذ القرار، ويوسف يريد «أن يفعل فعلاً حقيقياً». ذروة هذا التخطيط البديع تتجلى في رغبة الفرار التي تعاود يوسف، فينسحب دون أن يلغي إرادة القيام بفعل حقيقي، ويباغته حنان «يتسرب إلى أعماقه» فيقترب من مسجد مئذنته صاعدة إلى أعلى «حيث السماء السوداء والقمر الأبيض». ينكشف يوسف أمامنا: «لو سمع في تلك اللحظة صيحة الله أكبر، لالتصق بالحائط مرتعداً وخاشعاً»، فيعيد تركيب عناصر إشكاليته الإنسانية في منحى طارىء، يأخذ هيئة الانعطافة الحاسمة، وذلك حين يتملكه الإحساس الجارح، إزاء هزيمة الأزقة أمام طوفان الإسمنت والحديد والحجر، وحين يتذكر دميته المقطوعة الرأس، ويحنّ إليها، وحين تدفعه «قوة ملحّة» إلى رؤية البيت القديم، الذي ولد في غرفة من غرفه، وحين يدنو من الباب الخشبي، ويلصق وجهه بخشب الباب، كأنه «صدر حنون»، وحين يهرب، من جديد، إلى الشوارع، حين يخيل إليه أنه سمع صوت فطمة.

لقد انفتحت إشكالية يوسف على فضائها، وبدأ تماسها مع حقائقها الاجتماعية الصلبة، خارج حوارات النفس، وفي ظروف ملموسة من مقايسة الذات بالمجتمع. ذلك ما يدفع يوسف إلى العودة للقبو، والتمدد على السرير ـ واستذكار سميرة والميتة وفطمة، المضطجعة لصق أخيه، كأنه يهرع، من جديد إلى حقائق يوسف، قبل أن ترتّج بفعل الصدمة، المارّة من المقهى العمالي إلى المسجد والأزقة والبيت العتيق. ذلك أيضاً خيط محوري، يدفع يوسف إلى الحلم (ويدفعنا مرة أخرى إلى معاينة عبقرية زكريا تامر، كواحد من أخطر أساتذة القصة القصيرة المعاصرة) في أوالية دفاعية عنيفة، أشبه بالتمترس في خط الدفاع الأخير:

«وأغمض عينيه عائداً إلى المقبرة، وانزلق إلى جوف القبر. ستتلقفه العتمة. فطمة أيضاً مضطجعة على السرير لصق أخيه، واستسلم لإغفاءة. الأسماك في البحر. أسماك تبرق ذهبية حمراء عبر الماء والضوء. بئر. ريح الصحراء بعيدة. يوسف أمير قبيلة يملك جواداً وسيفاً وخيمة وجارية تغطي وجهها بحجاب كثيف أسود. يوسف يريد رؤية الوجه. إنها ليست الميتة، ومدّ يده وحسر الحجاب، ولم يكن وجه سميرة إنما وجه فطمة. وثمة حسرة مؤلمة في قلبه لعلمه الخفي أن هذا ليس إلا حلماً. أوه. الأسماك في البحار. النجوم تبزغ ليلاً. الطفل يطلق صرخة فزع لحظة يبصر لأول مرة شمس الأرض. الماء. يوسف يسمع صوت الماء. يمقت الماء. يحب اخضرار الحقول واصفرار الرمال وتوهجها تحت حريق الشمس. وبدا له أن الماء ليس إلا فتى أضاع جواده في شوارع شبيهة بدهاليز ضيقة حيطانها عالية. صاحب المعمل يضحك. الشمس تطلع من الأفق الشرقي. القمر تفاحة صفراء. صاحب المعمل يأكل تفاحاً. الشمس تأفل مساء وتتوارى. لقد أضاع بدوي خيمته. وها هو الآن في مدينة جاثمة تحت أقدام جبل. يوسف يتسلق الجبل. سيصعد الجبل حتى قمته، هل يهبُ هواء الجبل ثروة أو جناحين أو اسماً جديداً؟ أقبل والد يوسف. إنه ليس سلطاناً تركياً إنما هو رجل كهل، محني الظهر خشن اليدين، وجهه كثير التجاعيد. أين أنت يا ولدي؟ تعال وساعدني. وانتحب يوسف. أمه شاحبة الوجه وصامتة، تربط جبينها بمنديل أبيض، عيناها لمخلوقان مهزومان عادا جريحين من مذبحة. وتزايد نحيب يوسف، وأفاق من نومه مضطرباً، ومسح دموعه، وحاول أن يتذكر لماذا كان يبكي في أثناء نومه، فتذكر فقط أنه شاهد أمه، وعاود النوم. نهر تحت الشمس. نهر يحفر ماؤه أقنية تحت الأرض. يسمع هدير الماء. البدوي يحب الماء. العشب الأخضر ينمو على فم يوسف وفي عينيه. فطمة مغمورة بالماء. تضحك منتشية، يوسف طفل عاري القدمين، يعدو عبر البساتين، ويسرق الثمار الفجة. فطمة تصرخ مستغيثة فالماء يوشك أن يبتلعها.


واحد من أخطر أساتذة القصة القصيرة المعاصرة





يوسف يمد ذراعيه متخبطاً فلا تصلان إلى فطمة. وشاهد يوسف بحراً أزرق وسماء زرقاء. وكان الموج يندفع إلى الأمام يتراجع بإيقاع كأنه موسيقى اللون».

في هذا الحلم، يحتشد يوسف والميتة وسميرة وفطمة وصاحب المعمل وأم يوسف ووالده والبدوي. لكن هذا الاحتشاد، يتم في حالة من الشد والجذب (يوسف أمير قبيلة - يحب الماء - يمقته - بدوي - طفل عاري القدمين). والتبدل الجوهري (والد يوسف ليس سلطاناً تركياً إنما هو رجل كهل...). وحضور عناصر الطبيعة، في درجة الصفر من تمثيلها الذهني (الشمس تطلع من الأفق الشرقي، الأسماك في البحار). وفي علاقته بإشكالية يوسف، يبدو الحلم متغايراً وصدامياً، فالشمس تغمره (لا العتمة) وريح الصحراء بعيدة (*والبدوي في مدينة جاثمة تحت أقدام جبل*) ويوسف ينتحب (لكنه يستيقظ فيتذكر فقط أنه شاهد أمه)، وما يتغير في الحلم سوف يتغير أيضاً على السطح المادي. بعد أن تدخل سميرة إلى غرفة يوسف، وتسلمه جسدها، وتنفرج شفتاها قليلاً، لتتيح لفمه التمسك بشفتها السفلى، ثم تدفع بلسانها داخل فمه، «يتلاشى» يوسف بغتة أمام هذه المفاجأة، ويحل محله «بدوي مشعث الشعر، جلف». لقد أدرك أن «حديقة الياسمين سراب»، فارتجف خائفاً، واستيقظ في داخله «غضب ممتزج بشبق ضار»، وكان لسانها المتحرك في فمه «يبعث في لحمه الحريق والخيبة والهلع»، وها هو يتحول إلى مخلوق غامض جديد شرس. هل اختزلت سميرة آخر مظاهر إشكالية يوسف الإنسانية، حين أسقطت آخر وهم مركزي في شبكة الأوهام، التي كانت تدفعه خارج الحارة والبيت القديم، وحين أتاحت للبدوي أن ينزل عن حصانه الخشبي، فيهتك طهرها (الزائف) ثم يمتطي صهوة حصانه من جديد، وحين ضاعفت المكوّن البهيمي الأنثوي Anima في باطن يوسف، وارتقت به إلى مستوى صورة الروح/ النقيض؟ ذلك ما يقودنا إليه زكريا تامر، إثر مغادرة يوسف لقبوه وذهابه إلى الفندق، حيث تحل فطمة محل سميرة في تمثيل المكوّن الأنثوي، ضمن صيغة التناقض الأخيرة: «عينا فطمة ورد أسود. جسدها أبيض»، «الملائكة طيور بيضاء، والشيطان زهرة، سوداء»، وحيث يقفل محور الموت بظهور أخير لديدان تأكل فتاة ميتة لا تقاوم. يستقر اغتراب يوسف (ضمن إشكالية الإنسانية) عند خطوطه الرئيسية، كما يبرزها حلم الفندق:

«الأرض لها سقف واطىء وأربعة جدران صلدة، والجياد سجينة في غرف مقفلة، أرضها مغطاة بالتبن، منكسة الرؤوس، مكتئبة، لا تصهل، فبراريها اضمحلت، وحلت محلها أبنية من إسمنت وحجر وحديد، وقد مات الرجال الذين كانوا يمتطون صهواتها ويلوحون بشراسة بسيوف ذات نصال محدودبة. لا تحبي اللآلىء. الصيف عربة من شمع، تحترق بعيداً عن الماء. الموسيقى عصفور مفقود. البحر حديقة زرقاء بلا أشجار، والقارب سمكة من خشب. أوراق الأشجار نجوم خضراء. لا تحبي اللآلىء. سميرة تطأ الحرير واللآلىء. البدوي يشتغل محني الرأس في معمل. فطمة لا تضحك. أقفر القبر. لست صديق القمر والليل. أحبك. فطمة لا تضحك. عيناها يدا متسول. يداها تلمسان جبهة يوسف، فيتساقط مطر ياسمين في دمه، وينتشله غرباء من بئر عميقة. أرسلت قميصي إلى أبي الأعمى».

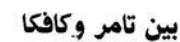
وهي خطوط الاغتراب الاجتماعي والاقتصادي الصريحة الواضحة، والتي حرص زكريا تامر على تقديمها في المادة الحلمية، ضمن تطابق تام مع سيمائها المادية في الحياة، وأضاف إليها مسحة شاعرية رقيقة، كأنه يعلن عن تعاطفه وانحيازه إلى أخطر لحظة في حياة يوسف: الانتماء.

وبالفعل، يستيقظ يوسف من الحلم مبتهجاً، يخرج إلى الشارع، يأكل بشراهة في أحد المطاعم، تقوده قدماه إلى الأزقة، يحسّ وهو يمشي بين البيوت الطينية، «أنه يستنشق بعد مرض طويل هواء حقيقياً ممتزجاً بضياء الشمس، وبدا له الأمس مجرد حلم أسود بدّده الصباح». يبلغ يوسف بيت أهله القديم، ويقف أمام الباب الخشبي المهترىء، ويضغط زر الجرس، ثم يتردد لحظة، قبل أن يقول بثقة: «أنا... إفتحوا».

ولا يترك زكريا تامر هامشاً للالتباس حين يختم:
«وكانت الشمس تصعد إلى أعلى فأعلى تاركة الأفق الشرقي لتمتلك المدينة».



بين تامر وكافكا



لقد حاولت السطور السابقة متابعة تيبولوجيا الخطوط المحورية، والمسارات ذات الترابط، التي تأخذها حركة يوسف في «البدوي»، بدءاً من اللحظة العبثية الأولى - المشبعة بمعنى الموت والاغتراب - وانتهاءً بلحظة الانتماء المشبعة بأحاسيس الحياة. إن قسطاً كبيراً من جهد كتابة السطور السابقة، قد صرف على تحاشي التأويل، كممارسة تفترض امتلاك النص لمعنى داخلي «سرّي»، لا يدرك سوى بالتأويل (وبالطبع فإن الناقد هنا خير من يؤول!).

إننا نؤمن مع سوزان سونتاغ بأن التأويل فعل تحريفي للنص، وتصحيح وتغيير له، وافتراض (لا مناص من استنتاجه ضمناً) بوجود خللٍ وتفاوت، بين ما يريد النص أن يقوله وبين النص نفسه. كما نؤمن معها أن انتشار تأويلات الفن والأدب، قد سممّ حساسياتنا وأفقر العالم الرحب، كما

يتمثل في النص، واستنفده لإقامة عالم خالٍ من المعاني، اللهم إلا تلك التي تنضوي في مساحة التأويل[١٠]. لقد عكست قصة زكريا تامر ـ كشكل من أشكال الأيديولوجيا ـ حالة اغتراب يوسف الروحي (أحاسيس الموت والتيه والفراغ والعبث) والاجتماعي (تناقض البنية الأسرية التقليدية مع الميول التنويرية والنزوعات الرفضية، وتركز مفاعيل التناقض في الجوانب العاطفية والأخلاقية والنفسية، وتوتر العلاقة مع المحيط) والاقتصادي (الشعور المستديم بالاستلاب الصادر عن صاحب المعمل والآلة ومالك البناية). لقد تصاعدت حدة ذلك الاغتراب، في شروط اقتصادية واجتماعية، من تأخر وفوات البنى الاجتماعية (الأسرة والحارة) وسيادة العلاقات قبل الرأسمالية (المانيفاكتورة المتحولة إلى معمل) وغلبة الطابع الطفيلي والعقاري على النشاط البورجوازي (المضاربات والأراضي). وبلغ ذروته في اكتشاف يوسف أن دورة تمرده قصيرة، ومحكومة بزيف حلمه (النقيض للأزقة) وبضعفه الذاتي وهشاشة بنائه التكويني، وفي وعيه أن اغترابه نافٍ ومنافٍ لشرطه الإنساني وصانع لإشكاليته، ثم في قراره العودة

به، وفي المظهر الذي تأخذه العناصر المشاركة في رفع وخفض درجة توتر الإشكالية الإنسانية المركزية، وتفريع محاورها التيبولوجية (العبث، الاستلاب الروحي والاجتماعي والاقتصادي، محنة اليقين، إنهيار الحلم. . .):

فإذا كانت فكرة الموت هي أحد تجليات محور العبث، مثلاً، فإن المكان المقترن بها هو المقبرة، وأحد سياقاتها الإلزامية أن يسير يوسف في جنازة ما (ويقتضي الشرط العبثي، أن تكون علاقته بها غير واضحة، أو منتفاة لزوماً) وأن ينبع فعله ذاك من ـ ويرتد إلى ـ الإشكالية المركزية (إحساسه بدنو الموت منه وهو في المقبرة) ويفرز عناصره الفعلية (الفتاة الميتة والدمية والطفل الأشقر والمرأة) بما تستوجبه من حركة فعلية (الرغبة في الاستلقاء حتى الموت، واحتراق الميتة لعناصر حميمة، مستقلة في وجدان يوسف، وفصل رأس الدمية عن جسدها). لكن المكان يقوم، أيضاً، بتركيب عناصر أخرى، مستمدة من مناطق مستقلة في الإشكالية المركزية (إقتران القبو بالقبر والبشر بالقبر) تفرز، بدورها، الحلم (في محتواه الظاهر الاسترجاعي،



إلى البيت القديم ورؤية الحياة وصناعتها من هناك، بدل رؤيتها (أو احتجابها بالأحرى) داخل القبو. تلك هي سيرورة الانعكاس المتكاملة، التي تحدث عنها باختين وفولوسينوف: «البدوي» (شكل أيديولوجي) ← إشكالية إنسانية (شكل أيديولوجي آخر) ← مشهد اجتماعي اقتصادي (علاقة أيديولوجية).

ولقد نجح زكريا تامر في إحكام هذه السيرورة، على نحو لا يجعلنا نتردد في القول أن متانة قصة «البدوي»، من جهة استنطاق العلاقة الأيديولوجية، تتفوق على عدد كبير من النماذج العالمية البارزة، وفي طليعتها أعمال فرانز كافكا.

فعلى صعيد التركيب السياقي للنص، يمكن تلمس التوزع التالي، الذي يدمج علاقة يوسف في المكان وفي الموقف المتصل

ومحتواه المستتر التعبيري) والحركة المركبة (الخروج من القبو/ القبر إلى الشوارع والمقهى العمالي والمسجد والأزقة).

في هذا التخطيط السياقي المحكم، تتبادل العناصر الفعلية والعناصر المركبة صناعة مستويات الحركة ـ فتنتج بذلك المعنى المتزامن مع سيرورة دائبة الحركة، يكون فيها يوسف (الدال) هو البؤرة، التي يوظف القارئ نفسه مع توتراتها وانقلاباتها وتحولاتها، دون أن يخضع هذا التوظيف لسلطة التأويل الدلالي القسري (المدلول) في ظل، وبفضل، غياب سلطة الراوي. إن ما تنتجه العلاقة التبادلية، بين العناصر الفعلية والعناصر المركبة، شبكة معقدة من السياقات والعناصر، لكن إحكام علاماتها الأيديولوجية، يجعلها تنتظم في نمطين بانوراميين عريضين:

والعناصر الظاهرة، في الجزء العلوي من الترسيمة، هي

الجنازة
ليلى
القبو
البدوي
سميرة
صاحب المعمل
الشارع
القبو
سميرة
المقهى
البيت القديم
المسجد
العمال
الدمية
القبو
البدوي
سميرة
الحلم
المرأة
مالك البناية
الحلم
الأم
الأب
البدوي
قطة
أخوة يوسف
البدوي
الأخ
رجل قاتل
البئر
أمير قبيلة
جارية
الأب
الأم
ليلى
سميرة
قطة
الفندق
البيت القديم
الحلم
الأب الأعمى
قميص
بئر
سميرة
قطة



العناصر التي يقترب منها يوسف في حركته الفعلية. وهي، في تصنيفها التيبولوجي، تلك العناصر القرائية، التي يتابعها القارىء في سياق الضرورة النصيّة، دونما حاجة إلى التدخل (بمعنى إعادة التركيب). أما العناصر الظاهرة في الجزء السفلي، فهي تتشعب إلى نمطين:

١ ـ العناصر الواردة في المستوى القرائي من قبل، ولكنها متكررة ضمن دلالات جديدة وعلاقات جديدة. فالبدوي الأول هو التمثال، والبدوي الثاني هو أحد انخراطات يوسف في شخوص أخرى، كذلك هو الحال، بالنسبة إلى صاحب المعمل والدمية وليلى وسميرة والأب... إلخ.

٢ ـ العناصر الأخرى، التي لا تظهر في المستوى القرائي، والتي لا مجال للاستغناء عنها في عمليات تركيب المآلات الختامية لنقطة السياق. فأخوة يوسف والبئر والجثة يصنعون مآلاً مختلفاً عن (ومتكاملاً مع) المآل، الذي يصنعه الغرباء والبئر والقميص. كذلك الحال في البدوي وأمير القبيلة والجارية.

تلك هي العناصر التي تصنع النمط الكتابي، الذي يتطلب اشتراكاً فعالاً وخلاقاً من جانب القارىء، لإعادة تركيب النص. وليس من المرجح، كما هو واضح، أن يمرّ القارىء على تفصيل البئر والقميص والأخوة القتلة، كما يمرّ ـ مثلاً ـ على صاحب المعمل الأول، أو الدمية الأولى أو تمثال البدوي. كذلك، ليس من المرجح، أن يمرّ على تفصيل حضور يوسف لجنازة ليلى، كما يمرّ عليه حين تتكرر ليلى في صياغات متعددة، داخل الحلم والتداعيات والمصاحبات. هذه ممارسة أيديولوجية، لكن ممارسة استدخال القارىء، تيبولوجياً، في عمليات صنع «وحدات القراءة»، التي ينفتح حجمها

وفضاؤها، تماماً كما ينفتح النص على منظوره الواسع غير المحدود. وزكريا تامر يقوّي نبرة توزيع المحمول الأيديولوجي على وحدات القراءة تلك، حين يقيم توازناً كميّاً لعدد كلمات المشهد المكاني، هو أقرب إلى التوازن الخفي، الذي يشترك في امتلاك حساسية القارىء مع العمليات الفنية الأخرى، التي **جوت وتجري الإشارة إليها:**

الجنازة ٤٢٦ ← الشوارع ١٢٠ ← القبو ٢٩٠٠ ← الحوار المباشر ٣٣٥، الحلم ١٥٠) ← الشوارع ١١٥ ← القبو ٢٦٥ (الحوار المباشر ٥٢) ← المقهى العمالي ٣٢٤ (الحوار المباشر ١٢٠) ← الشوارع ٢٢٨ ← القبو ٨٦٦ (الحلم ٣٤٠) ← الفندق ٣٥٨ (الحلم ١٨٨).

فليس بغير دلالة أن يحتل الحوار في المقهى العمالي النسبة الأعلى بين المشاهد الأخرى، وأن يحتل الحلم في آخر ظهور ليوسف في القبو ـ ساعة اهتزاز قناعاته الكبرى ـ نسبة عالية، وأن يتوازن ظهور يوسف مع الجماعة (٤٢٦ في الجنازة و ٣٢٤ في المقهى العمالي) على نحو متقارب، وسوى ذلك.

من جهة أخرى، توضح دراسة إيقاع الصورة في الحلم الأول (تصاعد الإشكالية) والحلم الأخير (سقوط الحلم وقرار العودة إلى البيت القديم) ومقارنتها بالنقطة الملائمة من مراحل الإشكالية ذلك التدخل البارع، الذي يمارسه زكريا تامر لتشذيب وتعديل وشحن المحمول الأيديولوجي لوحدات القراءة، بوسيلة إطلاق وتضييق المرسلة الشعرية، وضبط تأثيراتها الإيحائية في الفقرة والجملة.

هذه بعض الأمثلة:

الحلم الأول

ـ أرحل نحو أشد الدروب حلكة.
ـ أقبل رجال أمهم هي أم يوسف.
ـ يلقونه في البئر ولن ينقذه أحد.
ـ سميرة تحب الشمس واللون الأبيض.
ـ بدوي مشعث الشعر.
ـ يقبل ليل مبهم.
ـ شمس مسمرة فوق أرض معركة.
ـ لم يمتط صهوة جواد.
ـ القمر ذئب.

الحلم الأخير

ـ يتساقط مطر من ياسمين في دمه.
ـ ينتشله غرباء من بئر عميقة.
ـ سميرة تطأ الحرير واللآلىء.
ـ بدوي يشتغل محني الرأس في معمل.




أفلح تامر في تجاوز المأزق الملازم للأساليب الوجدانية

ـ لست صديق القمر والليل.
ـ الصيف عربة من شمع تحترق بعيداً عن الماء.
ـ الجياد سجينة في غرفة مقفلة.
ـ الملائكة طيور بيضاء.

على الصعيد عينه، تقوم لغة زكريا تامر بصناعة الموقف الأيديولوجي، بوسيلة إدخال العلاقة اللسانية في علاقات حوارية من التوافق والتضاد:

١ ـ سميرة تحب الشمس واللون الأبيض.
سميرة تطأ الحرير و اللآلىء.

وهما عبارتان تستولدان وشائج حوارية، تتيح للقارىء، في إطار نظامه العقلي لتأليف الجمل، إستبدال الصورة الذهنية بـ:

٢ ـ سميرة / تطأ / الشمس واللون الأبيض.
سميرة /تحب / الحرير واللآلىء.

معيداً إياها إلى اشتغالها الحواري وسياقاتها الاجتماعية، وإلى مجال الحياة الخلاقة للكلمة، كما تتمثل في تضادات (حرير/ لون أبيض)، (شمس/ لآلىء) ـ وذلك، بالضبط، جوهر الموقف الأيديولوجي، الذي يدركه يوسف في نهاية علاقته بسميرة.

النص المثالي

لم يكن بغير سبب أننا استشهدنا بكامل الحلم، الذي يلجأ إليه يوسف كآلية دفاعية قصوى، فهو نص يتعذر اجتزاؤه، ولا مناص من إيراده كاملاً. إنه نموذج ممتاز لـ «النص المثالي»، كما وصفه رولان بارت:

«في هذا النص، تتعدّد شبكات المعنى ويتلاعب بعضها ببعض، دون أن تستطيع واحدة منها أن تحجب الأخريات. ليس لهذا النص بداية معينة، بل يمكن أن يعكس، ويمكن الدخول إليه من مداخل كثيرة، ولا سبيل إلى الجزم بأن واحداً من هذه العوامل هو المدخل الرئيسي. فالأعراف التي يستدعيها تمرّ بلا نهاية، ولا يمكن الحكم بينها (فمعناها لا يخضع أبداً لمبدأ التقرير، إلا إذا حكمنا السرد). ومثل هذا النص، المتعدد الوجوه، يمكن أن تمسك به النظم المعنوية، ولكن عدد هذه النظم لا يكون مقفلاً بحال، لأن حدّها هو لانهائية اللغة»[11].

ولسوف نحاول تلمس خصائص هذا النص، كمثال على أسلوبية زكريا تامر، واضعين، بين يدي القارىء، مقترحاً تحليلياً، نأمل أن يساعد في قيامه بمعايشة لذة «البدوي»، وفتح آفاق القراءات الأخرى غير المحدودة. وسنقوم بذلك وفق الاعتبارات المنهجية[12] الخاصة بدراسة الأسلوب، والتي

أوضحناها في صدر هذه القراءة.

١ ـ مستوى القول Utterance، وسندرس فيه الجوانب اللفظية والنظمية والدلالية، بالإضافة إلى التقسيمات التي تثبّت أبعاد الوحدات والسمات الصرفية أو الدلالية وصولاً إلى محصلة القول الإجمالية.

(أ) ـ في الجانب اللفظي Verbal، تبرز المؤشرات الصوتية على نحو لا يدع فسحة للتفكير في الصدفة العمياء. إن حروف /م/، /و/، /ت/، التي تصنع كلمة «موت»، كموضوع محوري في هذه المرحلة من إشكالية يوسف الإنسانية، تتكرر على مدى النص مجتمعة أو متفرقة: من أصل خمسين جملة، تصنع النص، هناك سبع جمل فقط، يغيب عنها حرف /م/، ولكن يرد فيها حرفا /و/ و /ت/. وعلى صعيد الجملة الواحدة ـ يبدو الحرف الداخل في تكوين الكلمة ذات الهيمنة، وكأنه يهيمن بدوره على نسيج الجملة بأسرها. في الجملة التالية، يهيمن حرف الميم («أم»): «أمّه شاحبة الوجه، صامتة، تربط جبينها بمنديل أبيض، عيناها مخلوقان مهزومان عادا جريحين من مذبحة»، وفي الجملة التي تسبقها، يسيطر حرف اللام («والد»): «إنه ليس سلطاناً تركياً إنما هو رجل كهل، محني الظهر، خشن اليدين، وجهه كثير التجاعيد». المفردات ليست طويلة، (باستثناء القليل منها: إخضرار، إضطرار، دهاليز) بحيث تنتظم في هيئة إيقاعية متماثلة: «ضوء، ماء، أمير، وجه، حجاب، شمس، بحر، سماء، نجوم، دموع، أسماك، حيطان، بساتين، تجاعيد، يحب، يمقت، يجهل، يأكل، يسمع، ينمو، تضحك، جائمة، مستغيثة، منتشية). ولما كان توزع النص على الصفحة انسيابياً متصلاً، حتى حين تقتضي شحنة المعنى قطعه في نقطة معينة (إستيقاظ يوسف ومعاودته النوم)، والوسائل الطباعية والعزافية لا تتدخل في مساراته، فإن تلك الهيئة الإيقاعية، هي التي تتحمل عبء المحافظة على نبرته وتثبيت وحداته.

(ب) ـ في الجانب النظمي Syntactic، يكشف نص زكريا تامر عن سلسلة التحويلات التوليدية، التي تبدأ من نقطة خبرية نواتية، تتفرع منها، وتتوزع عليها ثانية، حلقات إضافية متنامية من المقولات النحوية المرتبطة بالخبر. والأصل في التحويل أن يطرأ تغيير على الشكل، دون أن يمتد إلى المعنى الأساس Basic Meaning (وهو، باختصار، القاسم المشترك بين شرحين أو أكثر لجملة واحدة). نضرب الأمثلة التالية:

١ ـ الأسماك في البحار.

الأسماك / التي في البحار / ذهبية حمراء.

الأسماك / التي في البحار / تبرق.

الأسماك / التي في البحار ذهبية وحمراء تبرق / عبر الماء والضوء.

٢ ـ صاحب المعمل يضحك /و/ الشمس تطلع من الأفق الشرقي.

صاحب المعمل يأكل تفاحاً /و/ القمر تفاحة صفراء.

صاحب المعمل /يضحك ويأكل/ /و/ الشمس تأفل مساء وتتوارى.

٣ ـ يوسف يسمع صوت ماء.

يوسف يسمع صوت ماء / يجهل مكانه.

يوسف يسمع صوت ماء / تحت الأرض.

يوسف يسمع صوت ماء /يحبه/ ← / يحب اخضرار الحقول.

يوسف يسمع صوت ماء /يمقته/ ← / يحب اصفرار الرمال وتوهجها تحت حريق الشمس.

مثل هذه التحويلات تدخل في ثلاثة أنماط من التبادلات المقطعية Transphrastic:

ـ التبادل المنطقي، كالجملة التي تفضي إلى تضمين سواها: «لقد أضاع البدوي خيمته. وها هو ذا الآن في مدينة جائمة تحت أقدام جبل. يوسف يتسلق الجبل. سيصعد الجبل حتى قمته. هل يهب هواء الجبل ثروة أو جناحين أو اسماً جديداً؟».

أو إدراج الأنساق المتعارضة بفعل منطقي، ضمن تبادل متناغم:

ـ «نهر يحفر ماؤه أقنية تحت الأرض ← فطمة مغمورة بالماء تضحك منتشية ← فطمة تصرخ مستغيثة فالماء يوشك أن يبتلعها».

ـ «البدوي يحب الماء ← العشب الأخضر ينمو على فم يوسف وفي عينيه ← يوسف طفل عاري القدمين، يعدو عبر البساتين ويسرق الثمار الفجة ← يوسف يمد ذراعيه متخبطاً فلا تصلان إلى فطمة».

ـ التبادل المؤقت الزماني، حيث يكون التعاقب مظهر انتظام الجمل في غياب الفعل المنطقي: «وأغمض عينيه عائداً إلى المقبرة، وانزلق إلى جوف القبر. ستتلقفه العتمة. فطمة أيضاً مضطجعة على السرير لصق أخيه».

و «أيضاً» هنا تفيد أن فطمة تنزلق إلى جوف القبر حيث تكون مضطجعة على السرير لصق أخيه.

ـ التبادل المكاني، وتدخل فيه مظاهر النسق الواحد والتعارض المتدرج:

«ريح الصحراء بعيدة» ← «يوسف أمير قبيلة».

«أقبل والد يوسف» ← «أمه شاحبة الوجه».

(ج) في الجانب الدلالي Semantic، نتلمس تعرّض الجملة لاختراقات مطردة، تنفذها مقولات متعددة، لا يشترط وجودها أو غيابها، بالضرورة، بقدر ما تحدد جرعاتها ـ أسلوب





القول. إن الحيوية العالية، التي تنبض بها معظم أجزاء «البدوي»، تعود في جزء كبير منها إلى إثقال المعنى بحساسية كلمة مفردة، أو عبارة طارئة، تضاعف التفسير، وتمنح السطح اللفظي مداخل متجددة لعلاقات لغوية مشحونة. وأغلب الظن أن قارىء زكريا تامر، يكتشف ـ بسلطة هذه العلاقات تحديداً ـ تلك القوة الفاعلة، التي تثبت الكلمات في موقعها، وتكشف طاقتها المستترة:

ـ المقولة التمثيلية Representationality: وفيها تنقسم الجملة إلى طرفين متباعدين، يصف الأول وقائع ملموسة، تضفي على حقله الدلالي صفة دالة Denotative، ويصف الثاني خيطاً إيحائياً تشبيهياً، أقرب إلى التجريد التمثيلي:

(١) أمه شاحبة الوجه صامتة، تربط جبينها بمنديل أبيض.

(٢) عيناها مخلوقان مهزومان عادا جريحين من مذبحة.

ومن الواضح أن كلمة «مخلوقان»، قد أثقلت المعنى وارتقت به إلى منعرج تمثيلي جديد، لا يقوم فقط ببناء علاقة لغوية مشحونة («عيناها مخلوقان») بل يثبّت («أمه») في موقعها، ويكشف الطاقة المستترة في («شاحبة الوجه»)، («صامتة»).

ـ المقولة المجازية Figurativeness: وبوسيلتها يبرع زكريا تامر في إحياء المعنى الجذري للكلمة، واستعادة خصيصتها التصويرية، وربطها بمساحة واسعة من الإدراك الحواسي. ولعله في ذلك يتكىء على حقيقة أن المعنى الجذري، هو معنى تصويري بالضرورة، وأن المجاز ليس شيئاً آخر سوى قدرة اللغة على أن تدرك بذاتها ولذاتها، بما يضفي على أي تعبير عنصراً مجازياً كامناً، يتجلى في المثالين التاليين:

١ ـ «الطفل يطلق صرخة فزع لحظة يبصر لأول مرة شمس الأرض»، بالمقارنة مع «الطفل يطلق صرخة فزع لحظة يبصر لأول مرة الشمس».

٢ ـ «وبدا له أن الماء، ليس إلا فتى أضاع جواده في شوارع شبيهة بدهاليز ضيقة، حيطانها عالية»، بالمقارنة مع «وبدا له أن الماء، ليس إلا فتى هام على وجهه في شوارع شبيهة بدهاليز ضيقة، حيطانها عالية».

حيث يستعيد المثال الأول النشاط التصويري للمعنى الجذري «شمس الأرض»، ويلتقط المثال الثاني ذلك العنصر المجازي الكامن في سلسلة «فتى أضاع جواده، هام على وجهه، نهر يحفر ماؤه أقنية تحت الأرض».

ـ المقولة المتعددة القيم Multivalence: فالخطاب لا يستثير إشارته المرجعية فقط، بل يوقظ «خطابات» أخرى تدور في فلك وحدة النص المستثارة. جزء يعترض ميل الخطاب نحو محاكاة الموقف، وجزء يحتفظ بذلك الميل، لكن الاستثارة تنتهي في الحالين إلى خلق الوسط المناخي للخطاب. وكلما تعاظمت خطوط بناء الحلم (وبناء نبرة الخطاب) تدخل يوسف لوقف الاستثارة واعتراضها وتعديل إشارتها: «ثمت حسرة مؤلمة في قلبه لعلمه أن هذا ليس إلا حلماً»، «وانتحب يوسف»، «أفاق من نومه...». لكن تدخله لا يلغي وجود عنصر واحد، على الأقل، يعيد الخطاب إلى وحدة النص، فالحسرة، مرتبطة بشطب الوعي ـ داخل الحلم ـ بصورة يوسف كأمير قبيلة، وانتحابه، كنتيجة ثانية لصورة الأب الكهل، واستنجاده بيوسف، والصورة المؤثرة للأم، التي يتذكر أنه شاهدها، لكنه لا يتذكر سبباً آخر للبكاء.

٢ ـ مستوى البيان الإعلاني Enunciation، أستناداً إلى شيوع التحويلات، من النوع المشار إليه، عند الحديث عن الجانب الدلالي، وإلى اتسام تلك التحويلات بالوضوح والإبدال المباشر والترادف المجازي، فإن أسلوب زكريا تامر أقرب إلى الأسلوب المباشر: الجملة خالية من الالتباس، ما دام شكلها اللساني، لا يشمل صياغتين مختلفتين أو أكثر للشكل عينه. وهي خالية من الإبهام، ما دام انتقالها من المشاهد، المتطابقة مع إطارها الذي تثيره، إلى المشاهد غير المتطابقة معه، يتم على نحو تدرجي، وهي ترادفية، ما دامت تسمح بوجود خيارين معجميين، للعنصر الواحد، في الإطار الواحد.

والموقف الزماني ـ المكاني لبطل الخطاب، تشير إليه المورفيات الإجمالية، مثل ضمير الغيبة وحروف الجر والعطف وأدوات النصب، ولا تتولاه أسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان، وهنا وجه الحيرة ووجه الإعجاب بقدرات زكريا تامر. الحيرة لأن القارىء مدعو إلى إسباغ قيم رمزية ومجازية عالية على الموقف، والإعجاب لأن الموقف، لا يحتمل تلك القيم، ولا يكشف أكثر مما يدل عليه من معنى محصن.

أما وضعية المتكلم، إزاء خطابه، وإزاء المتلقي والمسند، فهو قابل للإدراك بوسيلة الجمل الدلالية المميزة، التي تؤشر إلى سيادة الأسلوب الوجداني في القصة. إن جملاً، مثل «لم يكن لديه ما يفعله» و «الناس من لحم. والآلات من حديد. الحديد بارد وناعم. المعمل من حديد ولحم وحجر»، تخاطب قطاعاً محدداً من النشاط الاستقبالي للقارىء، وتوزع ذهنية محددة نابعة من المضامين الدلالية لتلك الجمل، ومندمجة في التوليفات الإضافية العامة، المتوافرة لدى القارىء والملائمة لتلك المضامين. وتزعم هذه السطور أن زكريا تامر، قد أفلح في تجاوز المأزق الموضوعي الملازم للأساليب الوجدانية، والمتمثل في: التزلف إلى القارىء المستقبل، وتزويده بما يعرفه ويؤمن به سابقاً، أو خدش قناعاته وثوابته الوجدانية، بتزويده بما لا يريده.□

(١) Medvedev P. N. and Bakhtin M. M.: The **Formal Method in Literary Scholarship,** Baltimore, Md, 1978, P. 21,

ولمزيد من التوسع، أنظر:

Ann Jefferson and David Robey: **Modern Literary Theory,** Barnes - Noble Books, Totowa, New Jersey 1982.

(٢) Mikhail Bakhtin: **Problems of Dostoyvsky's Poetics,** Ann Arbor, Mich. 1973, P. 169.

(٣) Valentin Volosinov: **Marxism and the Philosophy of Language,** New York, 1973, P. 86.

(٤) أنظر: Pierre Macherey: **A Theory of Literary Production,** London, 1978.

(٥) Roland Barthes: **S/Z,** London, 1975, P. 3.

(٦) المرجع نفسه، ص ٤.

(٧) المرجع نفسه، ص ١٢.

(٨) جيفرسون وروبي، المرجع السابق، ص ٥٤.

(٩) جميع الاستشهادات المحصورة داخل المزدوجات، مأخوذة من قصة «البدوي»، من مجموعة زكريا تامر، «دمشق الحرائق»، منشورات مكتبة النوري، دمشق، ط ٢، ١٩٧٨.

(١٠) Susan Sontag: **Against Interpretation and Other Essays,** Farrar Straus and Giroux, N. Y. 1967.

وانظر أيضاً: كمال أبو ديب: «الأدب والأيديولوجيا»، مجلة «فصول»، المجلد الخامس ـ العدد الرابع، القاهرة، أيلول ١٩٨٢.

(١١) رولان بارت، المرجع السابق، ص ١٣.

وانظر أيضاً: شكري عياد: «فن الخبر في تراثنا القصصي»، مجلة «فصول»، أيلول ١٩٨٢.

(١٢) ماري لويز برات: «القصة القصيرة»، ترجمة محمود عياد، مجلة «فصول»، أيلول ١٩٨٢.



الـــرغبة المدمِّـــرة

عبد النبي اصطيف
كاتب من سورية

«الظلم»، كما تقول العـرب، ظلمات». والفقـر، دون ريب، يقـع في أعمق دركاتـه، لأن الفقير، في معظم الأحيـان، لا يد لـه في فقـره أو معانـاته. إن الفقـر، فيما يبـدو للفقير، قدره الـذي إما أن يـرضى به، أو يثـور عليه؛ مصيره الذي إما أن يمقته ويفعم نفسه بالمرارة والحقد عليه. أو أن يفر منه إلى عالم الأحلام والخيال، يستجلبه بمختلف السبل.

وعنـدما يكـون الفقير بسيطاً، لا يملك إلا الحلم يضيء بـه ظلمات حياته. وهو، شأنه في ذلك شأن جميع البسطاء، يمكن أن يقنع بشمس صغيرة يتمكن من خلال وجودها في حياته من الاستمرار فيها. ولكن المجتمع قد يضن حتى بهـذه الشمس، فلا يملك الفقير إلا أن يستجلبها بوسائل تقع في متناول يـده. وهكذا يعاقر أردأ أنواع الخمر. وما أن ينتشي قليلاً حتى يعيش عالمه الجديد الذي يختلط فيه الـواقع بـالحلم، تدغـدغه شمس صغيرة خلقها خياله.

هذه هي حال أبي فهـد في «شمس صغيرة»[1]. إنـه مسكين وحـاله عـدم، لم يأكـل وزوجه اللحم منـذ أسبـوع، ليس لـه بيت، فهو يعيش في بيت مستأجر، يطالبه صاحبه بالإيجار دوماً لأنـه يتأخـر في أدائـه. وهـذا البيت متـواضـع لا يـرى الهـواء والنور، وليس فيه حديقة؛ وصـاحبه يعيش عـالمه المغلق فيـه، حيث لا يصله بـالعـالم الخـارجي شيء، وإن جهـاز مـذيـاع. وزوجـه ما زالت تغسـل الثياب بيـديها. وهمـا يـأكـلان الخبـز الرخيص والبرغل (العز للرز والبرغل شنق نفسـه). وغالبـاً ما يجوعان ويتعذبان، ويرتديان الثياب الرثة غـير النظيفة؛ ويبدو أن أبا فهد عـاطل عن العمـل، وأنه يبحث عن فـرصة عمـل مـا، ولكن دون طائـل؛ وهـو أميّ، مثـل زوجـه، لم يـدخـلا المدارس.

والجميـل أن القـارىء يعـرف كـل هـذا، ليس من خـلال راوي القصة، وإنما من خلال ما تشي به تداعيات أبي فهد وأم فهـد المرة، إذ ينتشيان بانتـظار أسر شمسهما الصغـيرة ـ جرار الذهب السبع التي سيفدي بها الخروف/ الجني نفسه.

والـواقع أن هـذه الحال العـدم هي التي تقـود أبـا فهـد إلى حلمه، الذي يقدمه زكريا تامر بـطل دقائقـه، ويبث فيه حيـاة سـاحرة وآسرة في آن معـاً. والقارىء، إذ يؤخـذ بحـذر هـذا الحلم على يد الصانع الأمهر، لا يخامره، مثله في ذلك مثل أبي فهد وأم فهد فيما بعد، شك في أن ما رآه الرجل، كـان حقيقة فعـلاً، وأن أبا فهـد لم يكن يحلم أبداً. وأكـثر من هـذا، فـإن سكر هذا الأخير سرعان ما يتبدد تـأثيره المعـاكس في مصداقية ما حدث له، عندما يربط القارىء بين ذخيرته من حكايا الجن

وما رآه أبو فهد. أما إيقاظ هذه الذخيرة، فيكون على يد أم فهد وهي تتذكر الحكايات التي سمعتها وهي طفلة عن الجان ولهوهم.

إن أم فهد التي تشارك زوجها في حالة العدم، دون سكره بالطبع، والذي ربما ينتقل إليها بالعدوى، لا يسعها إلا أن تعيش حلمه ـ بديل هذا الواقع أيضاً. بل إنها تتمسك به أكثر من صاحبه. وهكذا تؤنب زوجها على فراره بين يديه، وإذ لا تملك أن تستبدل بدنانيره التي فرت من بنانه، دنانير حقيقية[٢]، فلِمَ لا تذكي وقدة الأمل في تحقق الحلم في الغد؟ ولم لا تقنعه بأن ذلك يدخل في دائرة الممكن؟ وعلى الرغم من أن أبا فهد قد صحا قليلاً من خدر حلمه، وأقر، إلى حد ما، باستحالة استعادته ثانية، إلا أن أم فهد تأمره أولاً:

«إذهب غداً، وأمسكه ولا تتركه».

وتحاول إقناعه بثقة كبيرة بالنفس بجدوى المحاولة. لكنه يجد نفسه معنياً بطمأنتها.

«لماذا أتزوج؟ أنت أحسن نساء الأرض».

والحقيقة أن الرجل لا يبالغ، فأم فهد بالنسبة إليه أحسن نساء الأرض فعلاً، ويكفيها مؤهلاً لذلك فهمها لآلامه وآماله، لواقعة وحلمه، لحالة العدم وللشمس الصغيرة التي يحلم بها.

ويستولي الحلم على الزوجين، يصبح هاجساً لا فكاك منه، إلا بالقبض عليه، وأسره. ولا يستطيع أبو فهد الانتظار إلى الغد، يبعد اللحاف عن جسمه بحركة مباغتة. وتفاجأ أم فهد بهذه الحركة، ولكن أنّى للنار التي أوقدتها في نفسه أن تنطفىء، إلا بإحضار الخروف وجراره. وهكذا يغادر أبو فهد فراشه للقبض على الحلم وأسره. ولكن الإحساس بالخطر القادم، يجعل أم فهد تحاول أن تصرفه عنه:

«إنتظر حتى ليلة الغد».

«قد لا تجده».

ولكن أبا فهد مصمم، ونفسه مملوءة بالثقة:

«سأجيء بالخروف».

«سأجده».

رغم أنه، هو الآخر، يشاركها الإحساس بالخطر القادم:

«وأحس أبو فهد أنه مقدم على اقتحام مخاطرة ما، وهو سيكون بحاجة إلى خنجره. وكان خنجراً محدودب النصل ذا لمعة كامدة».

ويمضي أبو فهد عائداً إلى تحت القنطرة بسرعة حتى لا يفر الحلم منه. ولكن هذا الحلم:

«ستجده حتماً تحت القنطرة».

ويصر أبو فهد، من جانبه، إصرار العاجز اليائس، على عبث المحاولة:

«لن أجده».

ولكنها تصر أيضاً وتحدثه حديث العارف الخبير، موحية له ضمناً بأن هذه الثقة تقوم على معرفة كبيرة بعالم الجن وطباعهم وعاداتهم وحتى نقاط ضعفهم؛ وهكذا تمضي في الحديث:

«الجان يعيشون في النهار تحت الأرض. وعندما يأتي الليل يصعدون إلى سطح الأرض ويلهون حتى يقبل الفجر، وإذا أحبوا مكاناً معيناً ترددوا إليه باستمرار. ستجد الخروف تحت القنطرة».

نعم سيجده، ولم لا؟ إنها تحدثه وكأنها ستضعه له بيديها.

ويشكر أبو فهد محاولتها، فيدس يده بين ثدييها، ليعلن لها أنه يطمئن إلى كل ما قالته، ويسري الدفء والخدر من جديد إلى أبي فهد، إذ استعاد حلمه بفضل زوجه، ويقاسمها، إذ اتحدا جسماً وروحاً، هذا الحلم الذي يعلن افتتاحه بثقة كبيرة تماثل ثقة أم فهد، وهي على أي حال مستمرة فيها:

«سنصبح أغنياء».

ويعيشان معاً هذا الحلم، وينسيان حالهما العدم، ويعودان من جديد نفسيهما بعد أن تحررا من حالهما العدم. وتتبدى أم فهد بكل صدق مفصحة عن رغبة المرأة في الزينة (فهي لا تكتفي بثوب واحد)، وفي الإعداد لمستقبل ابنها والتخطيط له، بل الإصرار على بعض تفاصيله «سيكون طبيباً»، وكذلك خوفها على زوجها الحبيب من أن تشاركها فيه أخرى «ألن تتزوج مرة ثانية؟». ويبين أبو فهد عن رجل بائس معذب، ولكنه طيب محب لزوجه، لا يفكر إلا في سعادتها وسعادة الأسرة التي بينهما. وهو لذلك، ربما لارتباطه باللاشعور، حيث لا يسود إلا مبدأ تحقيق الرغبات بغض النظر عن العواقب، لا يمكنه إلا أن يكون مدمّراً. إن ما يحكمه هو الرغبة الجامحة التي لا يحد من جموحها الخطر، أو الواقع، أو المجتمع، أو أي شيء آخر.

والحلم من جهة أخرى، ليس في حاجة إلى حافز خارجي لتكون له القوة التدميرية، إنه يحمّل في ذاته بذور الدمار. ومن هنا، تأتي نهاية أبي فهد على يد حالم آخر، إنتقل مثله إلى هذا العالم عن طريق الخمر، وعاش مثله حلماً آخر:

«أنا والله أحب النساء أيضاً».

«هل المرأة جميلة؟».

إنه، من حيث المبدأ، يشاركه في إضاءة شمس صغيرة أيضاً، وكان يمكن أن ينتهي على يد أبي فهد، أي النهاية المدمرة نفسها، وربما سينتهي إليها في يوم آخر، على يد حالم آخر، غير أبي فهد، ضحية الحلم، الذي لا يكون بديلاً من الواقع ـ العدم. □





(١) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ط ٢، دمشق، ١٩٧٨، ص ٤١ ـ ٥٠.

(٢) إشارة إلى بيت المتنبي:
والقى الشرق منها في ثيابي
دنانيراً تفر من البنان
وجواب عضد الدولة له.

الحيوانات المسرجة

سمر روحي الفيصل
كاتب من سورية

تحاول هذه الدراسة وضع اليد على مرتكزات فن الكتابة للأطفال عند زكريا تامر، وتستند في ذلك إلى مجموعتي «لماذا سكت النهر» (١٩٧٣) و «قالت الوردة للسنونو» (١٩٧٧) بقصصهما الإحدى والسبعين. وقد لاحظنا، بعد تحليل هذه القصص، أن هناك ثلاثة مرتكزات، هي: القيم والخيال والبنية العامة. ومن ثم أؤثر أن تكون هذه المرتكزات غرضاً رئيساً لسبر فنّ الكتابة للأطفال عند هذا القاص.

القيم

درسنا القيم في قصص الأطفال السورية[1]، واستخدمنا في هذه الدراسة تسعة عشر نصاً لزكريا تامر ضمن ثمانية وثلاثين ومائة نص لقاصين سوريين آخرين. وقادتنا الدراسة ذات المعايير السوسيومترية إلى الأمرين التاليين الخاصين بزكريا تامر:



أ ـ إهتمام زكريا تامر بطرح القيم في قصصه المكتوبة للأطفال (٢٢ قيمة في ١٩ نصاً).

ب ـ إهتمامه بطريقة طرح القيم في القصص (لديه ١٤ قيمة ضمنية وثماني قيم صريحة).

وفي أثناء التأكد من صحة نتيجة الدراسة، أخذنا تسعة عشر نصاً من مجموعته الأولى «لماذا سكت النهر»، لأن نصوص الدراسة أُخذت من مجموعته الثانية «قالت الوردة للسنونو». وقد خرجنا من عملية التأكد بالنتيجة التالية:

كان توزع القيم مشابهاً تقريباً للتوزع السابق مع تمركز شديد إلى جانب القيم المعرفية/ الثقافية والاجتماعية. وقد لاحظنا في الدراسة التمركز الشديد إلى جانب القيم الاجتماعية، وضآلة الاهتمام بالقيم المعرفية/ الثقافية، مع توزع أحسن للقيم على المجموعات. ولكن الفارق الموجود بين الدراسة والتأكد سهل التعليل. فنصوص التأكد تعود إلى العامين ١٩٧٠ ـ ١٩٧١، وقد نشرت في كتاب العام ١٩٧٣، في حين أن نصوص الدراسة تعود إلى العام ١٩٧٧. وهذا الفارق الزمني رافقه تطور في معرفة حاجات الطفل وطرائق غرس القيم، وبالتالي رأينا في الدراسة استبعاد التمركز إلى جانب القيم المعرفية/ الثقافية، في حين جرى تحسين طفيف على التوزع الذي أشارت إليه نصوص التأكد. ولو أغفلنا هذا الفارق، المعلل بالتطور، خلال السنوات ما بين نصوص الدراسة ونصوص التأكد، لوجدنا وعي القيم واحداً في الاثنتين معاً. كما نجد القيم الضمنية تفوق، بشكل ملحوظ، على القيم الصريحة، وهذان الأمران يعدان أهم ملاحظتين على القيم عند زكريا تامر.

إن معرفتنا بأن القيم دوافع محركة لسلوك الطفل، وهي، في الوقت نفسه، عامل من عوامل بناء شخصيته، وبالتالي، فهي مكتسبة، وليست فطرية، تقودنا إلى اعتبار تفوق زكريا تامر في طرحها جزءاً من فن الكتابة للأطفال لديه. ولو تابعنا العمل في النصوص، التي لم تدخل حيز الدراسة والتأكد من صحة نتيجتها، لوصلنا إلى الرأي نفسه. ولا أرى مانعاً، هنا، من إيجاز النتيجة التي وصلنا إليها من دراسة بقية نصوص زكريا تامر، ومن مقارنتها بنصوص الدراسة والتأكد:

١ ـ تضم مجموعة «لماذا سكت النهر» اثنتين وخمسين قصة. ظهر بنتيجة دراسة القيم فيها ما يلي:

- ـ عدد القيم الصريحة: ٢٥
- ـ عدد القيم الضمنية: ٣١
- ـ عدد القيم الإيجابية: ٥٥
- ـ عدد القيم السلبية: ١

يشير الجدول إلى أن القيم الضمنية (٣١ قيمة) تتفوق على القيم الصريحة (٢٥ قيمة) إلا أن التفوق ليس كبيراً، كما هو واضح. ولو التفتنا إلى أن المجموعة هي الأولى للمؤلف، وأن المجموعة الثانية له «قالت الوردة للسنونو» ـ تلك التي دخلت الدراسة ـ قد أشارت إلى تفوق كبير، لأدركنا كيف تطورت طريقة طرح القيم عند زكريا تامر. فهو، في الاعتبار الأخير، دائم التقليل من عدد القيم الصريحة، لإيمانه، في الغالب، بضعف الطريقة المباشرة في طرح القيم.

يشير الجدول أيضاً إلى أن القيم إيجابية كلها (٥٥ قيمة) ما عدا واحدة فقط أتت سلبية. وقد رأينا هذه النتيجة في الدراسة أيضاً، مما يشير إلى وعي القاص للقيم، منذ بداية عمله في حقل أدب الأطفال، ووعيه لأهميتها في سلوك الطفل.

٢ ـ يوضح الجدول التالي تمركز القيم إلى جانب كل مجموعة من مجموعات القيم، وقد ذكرنا معه الجدول السابق وروده في الدراسة، بغية استخلاص الحكم الأخير من التمركزين معاً[٢]:

ترتيب المجموعات حسب ورودها	لماذا سكت النهر	قالت الوردة للسنونو
١	القيم الاجتماعية	القيم الاجتماعية
٢	قيم تكامل الشخصية	قيم تكامل الشخصية
٣	القيم المعرفية الثقافية	القيم الأخلاقية
٤	القيم القومية الوطنية ٤ = ٥	القيم المعرفية الثقافية
٥	القيم الجسمانية	القيم الجسمانية
٦	قيم العملية الاقتصادية ٦ = ٧	قيم العملية الاقتصادية
٧ = ٨	القيم الأخلاقية	القيم القومية الوطنية
	القيم الترويحية	×

ويوضح الجدول استمرار الاهتمام بمجموعتي القيم الاجتماعية وتكامل الشخصية. فقد بقيت هاتان المجموعتان على رأس الترتيب في قصص زكريا تامر، وهما مجموعتان خطيرتان لهما أثر كبير في عملية التلاؤم الداخلي للطفل، وعملية تلاؤمه مع المجتمع المحيط به. كما أشار الجدول إلى أن مجموعة القيم المعرفية الثقافية، التي احتلت المرتبة الثالثة في «لماذا سكت النهر»، قد تراجعت إلى المرتبة الرابعة. وهذا يعني أن المؤلف قد التفت إلى أن هذه المجموعة تعتني بها المدرسة الابتدائية كثيراً، وليست هناك حاجة إلى تكرار العمل في النصوص، التي يقرأها الطفل خارج التزامه المدرسي. والحديث نفسه يمكن أن ينطبق على تراجع مجموعة القيم القومية الوطنية، من المرتبة الخامسة إلى المرتبة السابعة.





يلاحظ المرء أخيراً محافظة مجموعتي القيم الجسمانية والعملية الاقتصادية على مرتبتها في المجموعتين.

واضح، بعد ذلك، أن زكريا تامر قد عدَّل خلال السنوات بين «لماذا سكت النهر» و«قالت الوردة للسنونو» من خطة التمركز إلى جانب المجموعات، بحيث ركَّز اهتمامه على عملية التلاؤم الداخلي والخارجي للطفل، أكثر من تركيزه على الأمور الأخرى. ثم التفت إلى عدم تكرار ما تقوم به المدرسة الابتدائية، وتلك سمة لم تلتفت إليها قصص الأطفال السورية، ولم تعرها الاهتمام اللائق. وعلى وجه العموم، يستطيع المرء القول إن فن طرح القيم - وهو جزء من فن الكتابة - يعني تطوير القاص نفسه، عن طريق مزيد من الالتصاق بعالم الطفل الروحي، كما فعل زكريا تامر هنا، وإن كان الطموح إلى مزيد من التطوير، ما زال موجوداً، وبخاصة ما يتعلق بتلك المجموعات التي لم تلق أي عناية، كمجموعة القيم الترويحية مثلاً.

الخيال



لا بد أن يلفت اهتمام زكريا تامر بقصص الحيوان نظر المرء، وبخاصة حين يكون مستاءً من جعل الحيوان وسيلة إلى الرمز الحامل أفكار الكبار وهمومهم. غير أن دراسة هذه القصص، تشير إلى أن زكريا تامر قد وضع يده على الخيط الدقيق، الفارق بين كون الحيوان وسيلة إلى الرمز، وبين كونه وسيلة إلى التعبير عن واقع الطفل. والمعروف أن الخيال وسيلة هروب الطفل من نفسه في فترة يبحث خلالها عن ذاته، ويعاني فيها من النقص، ويتطلع إلى أن يكون إنساناً آخر. وهو، بالإضافة إلى ذلك، يبعث الحياة في كل ما يلمسه من الحيوانات والأشجار والأحجار والطبيعة، كما أن الحد الفاصل بين الواقع والخيال غير واضح لديه(٣). وهذا كله يشير إلى أن الخيال ليس هروباً بالمعنى المتداول، بل هو هروب من واقع خارجي، واقع الكبار، إلى واقع نفسي، واقع الرغبات. من الواقع المحسوس إلى الواقع النفسي. والخيال، في العادة، هو المعبر عن عالم الرغبات، سواء أكان الأمر يتعلق بالصغار أم بالكبار؛ «وما كان خيالاً في فترة ما يمكن أن يصبح واقعاً في فترة أخرى»(٤).

الواضح أن زكريا تامر قد وعى أن الطفل حين يعمل على إرضاء رغباته، اللاشعورية بخاصة، يبعث الحياة في كل ما يحيط به. وبالتالي، فهو يجد في قصص الحيوان الملجأ العاصم من واقع الكبار وظلمهم، ومن تأثيرهم المستمر له بأنه



صغير. يضاف إلى ذلك، أن الحيوانات موجودة في عالم الطفل، يراها في التلفاز والبيت والسينما والشارع، ولها تجسيد في الدمى التي يشتريها له أهله. من هنا، تُعدّ الحيوانات شيئاً لصيقاً به، يهرب إليها، ويحقق عن طريقها رغباته. إن الخيال، إذاً، في عرف زكريا تامر، هو نفسه الخيال الإيجابي الذي تشير إليه دراسات علماء نفس الطفل والتربويين. ولكنه، عند الأخيرين، وسيلة لدراسة عالم الطفل. وهو، عند زكريا تامر، وغيره من القصاصين، جزء من فن الكتابة للأطفال، أو هو مرغِّب داخلي، يستعمله القاص لإيصال قصصه إلى الأطفال(٥).

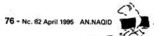
إن الحيوانات، في قصص زكريا تامر، تحمل خصائص الإنسان. وهي كذلك عند سائر القصاصين. غير أن قوانين الخيال، التي تحكم قصص الحيوانات، هي موضع التميز في فن الكتابة للأطفال. وهذه تختلف اختلافاً واضحاً بين القصاصين الذين لجأوا إلى الحيوان في قصصهم. وقد لاحظت الدراسة القوانين التالية عند زكريا تامر:

أ - القانون المكاني

يعير زكريا تامر المكان، الذي يجري فيه حدث القصة، أهمية كبيرة. والمكان، الذي يستخدمه، هو مزيج من الخيال والحياة اليومية، بحيث لا يفهم الطفل منه مكاناً يوجد في بيئة محددة، بل يستطيع القول إن هذا المكان موجود دائماً في كل بيئة. ليس المكان حقيقياً، وليس وهمياً، إنه الاثنان معاً. «فالسيف يتشاجر مع الوردة، والحمار يرغب في أن يكون محترماً»(٦). ولكن الطفل القارئ لا يستطيع معرفة المكان الذي تشاجرت فيه الوردة مع السيف، أو المكان الذي حاول فيه الحمار تحقيق رغبته في أن يصبح محترماً. إن المكان في هاتين القصتين، وفي غيرهما، مكان حقيقي ووهمي معاً، ولكن الطفل يعيه جيداً. يصدقه، ويوافق عليه، لأنه يفهم ما يقوله ويعبر عنه.

ب - قانون الرغبات

إن رغبات الطفل هي أحلامه، التي تعبر عن واقعه النفسي. وقد لاحظت الدراسة عناية قصص زكريا تامر بها. فقصة «القط يطير»، التي تتحدث عن القط الذي حاول التعالي على العصفور، وبالتالي، حاول الطيران مثله، تلبي عند الطفل رغبته في الطيران والتحرر من الجاذبية، والخفة، وما إلى ذلك. فهو يرغب في أن يطير في الفضاء، كالعصفور والطيور الأخرى، يرغب في أن يكون خفيفاً يحمله الهواء، وينقله من مكان إلى آخر، ولهذا، تكون القصة التي تستند إليها هذه الرغبة ملائمة له. وهو أيضاً يرغب في السباحة والغوص في أعماق البحر والنهر، ولهذا، تلبي قصة، من نحو «سمكة صغيرة السن»، حاجة الطفل إلى معرفة عالم الأسماك



في الماء. وكذلك تلبي قصة «الحصان» رغبته في الحوار مع الحيوانات. وقصة «القنفذ» تلبي رغبته في سماع حوار الحيوانات مع بعضها بعضاً. وقصة «الفأر رساماً» تلبي رغبته في استخدام الذكاء للتغلب على القوة الجسدية. وقصة «الطيور تأكل أيضاً» تلبي رغبته في مشاركة الحيوانات حياتها، وهكذا... إن قانون الرغبات لا حدّ له، ما دام عالم الطفل مفتوحاً. وما دام يضفي الحياة على موجودات محيطه الخارجي، ويسقط عليها ذاته. إنه يميل إلى بساط الريح، والتخفي بوساطة طاقية الإخفاء، وتغيير حجمه إلى حجم أكبر أو أصغر، ورؤية نفسه كبيراً إلى جانب أبطال القصص، وتحويل المكنسة إلى سيارة أو حصان، والانتصار على الموت والمرض، وما إلى ذلك. وهذا كله يمكن أن يلاحظه المرء في موضوعات قصص زكريا تامر، التي يتداخل فيها الواقع والحلم تداخلاً يزيل الفوارق بينهما.

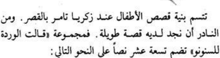
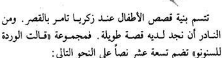
ج ـ قانون الأصداء والمعاني

إن الانصراف إلى قصص الحيوانات، ضمن هذا القانون، يعني أن الطفل يجد في العمل الذي يقوم به الحيوان، وفي سلوكه، وفي تعامله مع الآخرين، وفي كيفية تحقيق رغباته، صدى لما يرغب فيه هو نفسه. والأمر، هنا، يتداخل كثيراً أو قليلاً مع قانون الرغبات السابق، ولكنه ينفصل عنه في كون حدث القصة يلبي رغبة شعورية، هنا، في حين يلبي قانون الرغبات، هناك، رغبات لاشعورية. فقصة «يوم اشترى القط معطفاً» تلبي رغبة الطفل في معرفة سبب الشعر الغزير الطويل على جسد القط. وقصة «الفيل والجمل» تلبي رغبته في معرفة الأقوى من هذين الحيوانين الضخمين. وقصة «الغيمة» تلبي رغبة الطفل في معرفة سبب سقوط الأمطار، وهكذا... إن قانون الأصداء والمعاني يجعل الحيوان، وكذلك أشياء الطبيعة والإنسان، ذا معنى، وبالتالي، يجعل الطفل يعرف ما يدور في محيطه معرفة أفضل وأمتن، أو إنه، على أقل تقدير، يرى في الحيوان صفات وقدرات، لا يراها الكبار فيه، وقد يحارب من خلال قراءة القصة ما يشعر به من وحدة، وبخاصة حين يكون أبواه مشغولين أو بعيدين عنه.

لقد أوردنا، في أثناء حديثنا عن الخيال، عند زكريا تامر، قصصاً لا تضم شخصيات من الحيوان، وذلك بغية القول إن الخيال، وهو سمة من سمات فن الكتابة للأطفال عند هذا القاص، لا ينصرف إلى استخدام الحيوان فحسب، بل يلتفت إلى الإنسان وأشياء الطبيعة، وإن كان التفات زكريا إلى الحيوان أكبر من التفاته إلى الشيئين الآخرين. وعلى أي حال، فالحقيقة البارزة هي أن الحيوان لم يبقَ رمزاً عند هذا القاص، كما هو الأمر عند كثيرين غيره، بل أصبح وسيلة لعرض الواقع النفسي للطفل، وبالتالي، تغذية العالم الروحي له. وليس هناك شك في أن مفهوم الأنسنة داخلٌ ضمن هذا الحديث، لأن إضفاء الحياة على الحيوان والجماد، هو شيء يستند، في الأساس، إلى ضعف ارتباط الطفل بالواقع، وإلى أن الحد الفاصل بينهما، ما زال هلامياً عنده. وإذا كان الحديث، هنا، ينصرف، في الغالب، إلى الحيوان، فلأن غالبية قصص زكريا تامر، تعير شخصيات الحيوانات اهتماماً كبيراً. وربما كان من المهم التنبيه إلى نقطة يعيرها زكريا أهمية كبيرة، ضمن قانون الأصداء والمعاني، هي تعليل أشكال الحيوانات وسلوكها وطباعها، وما يتعلق بعلاقاتها بالآخرين، من الحيوان والإنسان



وأشياء الطبيعة وموجوداتها. فقصة «عندما يجوع القط» تشير إلى أن الطبع، عند القط، قد غلب التطبع. فقد وعد «غسان» بألا يأكل البلابل. ولكنه أهمل وعده عندما جاع، وعاد يتسلق الأشجار ليصطاد البلابل. صحيح أن تعليل الحيوان داخل في حيز رغبة الطفل في معرفة الآخرين معرفة أفضل، ولكنه، على أي حال، مرتكز بارز من مرتكزات عمل الخيال عند زكريا تامر.

البنية العامة

تتسم بنية قصص الأطفال عند زكريا تامر بالقصر. ومن النادر أن نجد لديه قصة طويلة. فمجموعة «قالت الوردة للسنونو» تضم تسعة عشر نصاً على النحو التالي:

أ - أقل من مائة كلمة: الطيور تأكل أيضاً (٨٩ كلمة) - القط يطير (٧٥ كلمة) - العشب الأخضر (٧١) - كيف فقد القط لونه الأبيض (٩٢).

ب - بين مائة ومائتين: الكسلى (١٢٩) - أوامر الملك (١٧٦) - أقوى رجل (١٢١) - قالت الوردة للسنونو (١٠٤) - يوم اشترى القط معطفاً (١٧٣) - البنت السمكة (١١٢) - الحمار المحترم (١٢٧) - الطاووس القبيح (١٧٣).

ج - بين مائتين وثلاثمائة: الحمار والقط (٢١١) - الفأر رساماً (٢٧٩) - الديك يجد عملاً (٢٧١) - مرآة للغراب والبومة (٢٣١).

د - فوق ثلاثمائة: حصان الأجداد (٢٣٠) - ملك الحمقى (٤٦٥) - ماذا قال الثعلب وماذا قالت أنيابه (٣٦٨).

الواضح أن متوسط طول القصة في هذه المجموعة بين ١٠٠ - ٣٠٠ كلمة. وهذا المتوسط موجود أيضاً في مجموعته الأولى «لماذا سكت النهر»، مع ميل إلى القصص التي تقل كلماتها عن مائة كلمة. بمعنى أن البنية العامة لقصة الأطفال، عند هذا القاص، قصيرة. وإليك نموذجين مأخوذين من مجموعته الأولى.

الأول، قصة: «السيف والوردة»:

«تشاجر السيف مع الوردة، فقال لها: «أنا قوي لا تهزمني أشد العواصف ضراوة، أما أنت فضعيفة هزيلة، وتهلكين سريعاً».

قالت الوردة: «أنت تظلمني، فأنا رائعة الجمال».

قال السيف بلهجة ساخرة: «وما الفائدة من جمالك الرائع؟».

في تلك اللحظة، أقبل نحوهما رجل عجوز، فقالت الوردة للسيف: «سنحتكم إلى العجوز».

فوافق السيف، وسأل العجوز: «مَن أكثر نفعاً للإنسان: السيف أم الوردة؟»

فكر العجوز لحظات، ثم أجاب قائلاً: «الإنسان يحتاج إلى السيف والوردة معاً، فالسيف يحمي حياة الإنسان من الأخطار والوردة تمنح قلب الإنسان الفرح».

إبتهج السيف والوردة بما قاله العجوز، وكفّا عن الشجار».

الثاني، قصة: «ليلى».

«ليلى بنت صغيرة جميلة، صديقتها الوحيدة دمية من الشمع ذات شعر أشقر وعينين زرقاوين. وكانت ليلى تحب التحدث مع صديقتها الدمية.

قالت ليلى للدمية: «حدثيني عن الشمس».

قالت الدمية: «الشمس كرة من ذهب لا يستطيع الأطفال الوصول إليها واللعب بها».

قالت ليلى: «والليل؟ ماذا تعرفين عنه؟».

قالت الدمية: «الليل جواد أسود، وساعة تغرب الشمس يركض في الشوارع والحقول حتى تصيح الديكة في الصباح، وعندئذٍ يذهب إلى بيته ويستسلم للنوم العميق».

قالت ليلى: «والبحر؟».

قالت الدمية: «البحر مدن زرقاء من ماء تحيا فيها الأسماك».

قالت ليلى ضاحكة: «وليلى؟ من تكون؟».

قالت الدمية: «ليلى قطة صغيرة تلعق الحليب بلسان وردي».

مرت الأعوام، وغدت ليلى البنت الصغيرة صبية، لها صديقات كثيرات، لكنها ظلت تحن إلى التحدث مع صديقتها القديمة، غير أن الدمية أبت الكلام، لأنها لا تحب الحديث إلا مع البنات الصغيرات».

عدد كلمات النموذج الأول إحدى وتسعون كلمة، والثاني تسع وعشرون ومائة كلمة. وقد تم اختيارهما نموذجين للقصة التي تقل كلماتها عن مائة، وتلك التي تكون بين مائة ومائتي كلمة. لو دقق المرء في هاتين القصتين القصيرتين، من حيث البنية العامة، لوجد أنهما طويلتا المدى، بمعنى أن القاص يكتب قصته وهو يعدّ عمله طرفاً في القصة التي يقرأها الطفل، ويعدّ الطرف الثاني لوحات القصة. ولهذا السبب، يعطي القصة عند كتابتها مدى يسمح للفنان بالعمل، دون أن يجعلها سكونية صماء، تجعل الفنان يحار في رسم ما يلائمها من لوحات. فالقصة الأولى صالحة للوحة يتشاجر فيها السيف والوردة، وأخرى للسيف يتعرض للريح، وثالثة للوردة تتعرض للريح، ورابعة لرجل عجوز قادم إلى مكان السيف

(١) أنظر نص الدراسة في كتاب «مشكلات قصص الأطفال في سورية»، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨١.

(٢) إستخدمنا تسعة عشر نصاً من مجموعة «لماذا سكت النهر» للقيام بعملية التأكد، وكانت النصوص المنتقاة لذلك، هي النصوص التسعة عشر الأولى. وسيكون الحديث هنا عن المجموعة كلها في محاولة لمزج ما قمنا به سابقاً بما نقوم به الآن.

(٣) أنظر: الطفل والخيال، د. سامية أحمد أسعد، مجلة الأقلام العراقية، س ١٥، العدد ٣، كانون الأول ١٩٧٩، ص ٣٣.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) لا يعني هذا الكلام، بالطبع، وجود فارق بين التربويين والقصاصين، فالعملية متكاملة في الاعتبار الأخير.

(٦) القصة الأولى عنوانها «السيف والوردة»، من مجموعة «لماذا سكت النهر»، والثانية عنوانها «الحمار المحترم»، من مجموعة «قالت الوردة للسنونو».

والوردة، وخامسة للعجوز وهو يفكر. وكذلك القصة الثانية، فهي تتضمن إمكانية للوحة تضم ليلى الجميلة الصغيرة ودميتها الشمعية ذات الشعر الأشقر والعينين الزرقاوين، وأخرى للدمية والشمس، وثالثة للدمية والليل، ورابعة للدمية والبحر. وخامسة لليلى وهي تشرب الحليب، وسادسة لليلى وقد أصبحت كبيرة. وهكذا يستطيع المرء ملاحظة المدى الذي تضمه قصص الأطفال عند زكريا تامر، مما يجعل قصصه صالحة لإدخال المرغِّبات الخارجية الخاصة بالطباعة واللوحات، وهذا الأمر يجعل القصة طويلة، من ناحية، وقريبة من الطفل لوجود المرغبات الخارجية فيها، من ناحية ثانية.

يضاف إلى البنية القصيرة تأكيد الحوار، واستبعاد الرد استبعاداً كبيراً، حتى يغدو مجرد فواصل صغيرة. ويمكن القول أن قصص الأطفال عند هذا القاص حوارية، في الغالب الأعم. وقصتا «السيف والوردة» و «ليلى» نموذجان واضحان على الأسلوب الحواري. فالطفل يرغب في حوار الحيوانات مع بعضها، كما يرغب في الحوار معها. والحوار في القصة يجعل شخصية كل حيوان واضحة. إضافة إلى أنه يجعلها تنمو في القصة نمواً غير مباشر. فإذا أضفنا إلى الحوار عناية القاص بإيراد أكثر من شخصية واحدة في كل قصة، أدركنا أنه لا يهدف إلى جعل الطفل يطلع، عن طريق الحوار، على حياة شخصيته بدقائقها وتفاصيلها، بل يهمه أن يعرضها أمامه حية، تتحرك في حياتها الخاصة التي يلذ للطفل، في العادة، أن يلاحظها ويختبرها بنفسه[٧].

إن الحوار وسيلة زكريا تامر. إلى رسم شخصياته، إضافة إلى كونه مصدر متعة ذاتية للطفل، تبعاً لقصره ووضوحه وحيويته، كما هو واضح في النموذجين المذكورين. ويمكن القول إن الحوار، عند هذا القاص، يتسم بالسمات التالية:

أ - إنه حوار وظيفي يرسم الشخصية ويساهم في نموها ووضوحها.

ب - إنه قصير ذو كلمات قليلة مفهومة.

ج - إنه يعطي القصة مدى أوسع، يستطيع الفنان استخدامه.

د - إنه عضوي داخل في صلب الحديث البسيط.

إن المشاركة الوجدانية هي الدافع، في ظن المرء، إلى اعتبار السيادة الفنية للحوار والشخصيات معاً. وفي الظن، أيضاً، أن النقطة المقابلة، قد خفيت عن كثير ممن درسوا قصص الكبار عند زكريا تامر. فهو، هناك، لا يبغي المشاركة الوجدانية، بل المشاركة الذهنية، التي يجهد في جعلها مصدر المتعة. ولا مجال، هنا، لتوضيح ذلك، إلا أن المهم هو القول إن الفكرة، لا تتضمن سيادة ما في قصص الأطفال، عند هذا القاص. ولهذا، لا نجد لها أثراً ذا وزن، والقصة، عنده، ذات حدث بسيط، يتعاون الحوار مع الشخصيات على توضيحه للطفل، كما هو الأمر في نموذجي «السيف والوردة» و «ليلى».

أما سهولة اللغة، التي يستخدمها زكريا تامر، أو صعوبتها، فأمر ما زال الحكم عليه مبكراً. فالقول إن ألفاظه واضحة سهل، ولكن البرهان على السهولة، بالاستناد إلى معجم الطفل اللغوي، أمر في غاية التعقيد والصعوبة، ما دامت الدراسات الممهدة لذلك لم تظهر بعد. وعلى أي حال، فالقصتان، اللتان أوردنا نصهما، تشيران إلى ميل واضح إلى استخدام الأسماء، وبالدرجة الثانية الأفعال، ثم الحروف والظروف. ففي قصة «السيف والوردة»، مثلاً، خمسة وخمسون اسماً، وعشرون فعلاً، واثنا عشر حرفاً وأربعة ظروف. أما قصة «ليلى»، ففيها سبعة وسبعون اسماً، وسبعة وعشرون فعلاً، وعشرون حرفاً، وخمسة ظروف. بمعنى أن النسبة العامة لكلمات كل نص، تميل إلى الإكثار من الاسم، والاعتماد عليه اعتماداً كبيراً، بحيث تظهر الحاجة إلى السؤال عن مدى فهم الطفل هذه الأسماء، لأنها، في العادة، تحتاج إلى شرح، على عكس الأفعال وروابط الجملة والظروف. ولو نظرنا في قصة «ليلى»، لوجدنا أن الألفاظ كثيرة الورود على لسان الطفل. وحين حاولنا التأكد من ذلك، وجدنا أن كلمتي «صديقة - الشمس» واردتان ضمن كلمات الصف الثاني الابتدائي[٨] (عمر الطفل، هنا، بين ٧ - ٨ سنوات)، وأن كلمة «صغيرة» واردة ضمن كلمات الصف الأول الابتدائي[٩]. بل إن فعل «قالت»، الوارد في القصة ثماني مرات، مذكور في الصف الأول الابتدائي. إذاً، فالمرء يستطيع القول إن الألفاظ الثلاثين المتكررة[١٠] معروفة لدى الطفل. أما الأسماء الباقية، وهي سبعة وأربعون اسماً، فهي تشبه الألفاظ المتكررة.

فكلمات «جميلة - كرة - ديك - صباح - السمك» واردة في الصف الأول، وكلمات «شعر - البحر - الكلام» واردة في الصف الثاني، وكذلك الظرف «معاً» واسم الاستفهام «مَنْ». وهذا كله يقودنا إلى أن ألفاظ النص معروفة لدى الطفل السوري في سن ٧ - ٨ على أقل تقدير، ويعني، أيضاً، أن القصة صالحة له، من حيث بنيتها اللغوية. وإذا كان هناك ما يشكل عليه، فهو فعلا «تلعق - أبت»، ليس غير. صحيح أن هذا الكلام قد سبر لغة قصة واحدة، وأنه غير صالح لتعميم الحكم على ألفاظ قصص الأطفال عند زكريا تامر، ولكنه يدفع المرء إلى الاطمئنان، ويلفت نظره أكثر إلى ضرورة معرفة معجم الطفل اللغوي، قبل ممارسة نقد لغة قصص الأطفال.





(٧) تلتقي قصص الكبار قصص الأطفال عند هذه النقطة الفنية. أنظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، ط ٥، ص ١٢.

(٨) أنظر: دليل المعلم لتعليم اللغة العربية في الصف الثاني الابتدائي، ص ٦٥، وزارة التربية السورية، ١٩٧٨ - ١٩٧٩.

(٩) أنظر: كتاب القراءة للصف الأول الابتدائي، ١٣٥/١، وزارة التربية السورية، ١٩٧٩.

(١٠) ليست هناك حاجة إلى القول إن اسم العلم «ليلى» معروف لدى الطفل. وربما كانت كلمة «الدمية» مشكلة، غير أن المرء يعتقد أنها معروفة، تبعاً لكون طفل الصف الأول الابتدائي، يحفظ نشيداً مدرسياً عنوانه «لعبتي»، أنظر: كتاب القراءة ٣٢/٢.

(١١) في الظن ان الصور التالية بعيدة عن الطفل: الليل جواد أسود. وساعة تغرب الشمس يركض في الشوارع. البحر مدن زرقاء من ماء تحيا فيها الأسماك.

رياض عصمت
كاتب من سورية

الحلم إلى كابوس

لا شك أنه من الممتع إعادة قراءة أدب زكريا تامر القصصي، مع مجموعته السادسة الجديدة «نداء نوح»، في الطبعة الكاملة لأعماله، وبأغلفة أنيقة للفنان التشكيلي السوري الراحل محمود حماد. الرحلة بين «صهيل الجواد الأبيض» (طبعتها الأولى العام ١٩٦٠) و «نداء نوح» (١٩٩٤) رحلة خصبة حقاً. لن أقول: إنها تمثل تطور القصة في سورية، بل تمثل تطور رائد مهم من روادها، وعلامة بارزة في تاريخها. زكريا تامر مدرسة بحالها، لكنها مدرسة بلا أساتذة ولا تلاميذ. بالأحرى، نجده يتقزز من الأكاديميين المدعين والأدباء الانتهازيين، كما نجده يحتقر مقلديه ويرفض أن يسلم شعلته لأحد. زكريا تامر، إذاً نسيج وحده، لا في القصة السورية فحسب، وإنما في القصة العربية عامة. إنه في مدرسته المدير والناظر والمدرس والتلميذ، وهو لا يتورع عن نسفها من أساساتها كي يبني على المزاج مدرسة جديدة فوق أنقاضها.

قيل الكثير عن قصة زكريا تامر، منذ أن بدأ الكتابة في مطلع الستينات. كانت مجموعته الأولى «صهيل الجواد الأبيض» مختلفة عن السائد والمألوف في مدرستي القص الرسميتين في سورية بوجه عام: الواقعية الوصفية والنقدية (عند الأدباء البعثيين والأحرار)، والواقعية الاشتراكية (عند الأدباء الشيوعيين). ولم يفلح جماعة رابطة الأدباء أو جماعات المستقلين في ضم زكريا تامر أديباً إن لم يكن سياسياً إلى أحد منهم. وبغض النظر عن موقفه الفكري، كان الرجل عصياً على التصنيف. بدأ زكريا تامر ناضجاً، ولم يتدرج. بل إنني ما زلت أحب شيئاً في مجموعتيه الأولى والثانية، وفي مجموعة الذروة لديه «دمشق الحرائق»، أكثر من «النمور في اليوم العاشر» و «نداء نوح». في «صهيل..» و «ربيع في الرماد»، وحتى نسبياً في «الرعد»، وبالتأكيد في «دمشق الحرائق»، نجد واقعية من نوع جديد وفريد، إنها واقعية حلمية، واقعية تعبيرية. وبالفعل، لم يمثل كاتب سوري المدرسة التعبيرية في الأدب أكثر من زكريا تامر. كان منذ بداياته مختلفاً بوضوح عن عبد السلام العجيلي وصميم الشريف وسعيد حورانية وألفة الأدلبي وحنا مينه. وظل مختلفاً، بقدر أقل، عن وليد إخلاصي وعادل أبو شنب، اللذين طرقا باب التجريب التعبيري في القص. ولم يتمكن كتاب مثل فاضل السباعي وياسين رفاعية، وبالأخص حيدر حيدر، في مرحلة متقدمة من زعزعة مكانة زكريا تامر القصصية بوصفه رائداً من جهة، وحرفياً بارعاً من جهة أخرى. صحيح أن لغة حيدر شاعرية جداً، وعلى مستوى عالٍ من الإيحاء، ولكن ببساطة لغة تامر،



التي تقرب من أدب الأطفال، رائعة في اقتصادها، بحيث لا يمكن للقارىء -حذف كلمة واحدة من النص دون أن يتخلخل وينقض. إنها اللغة التامرية، التي يمكن للقارىء المتمرس تمييزها، وربما تقليدها على سبيل اللعب، ولكن ليس على سبيل الجد، لأن زكريا تامر هو زكريا تامر، وأطفال المدرسة التامرية يصعب أن يكونوا نجباء، بل هم أطفال أشقياء وغير شرعيين. ربما كان هذا بالذات نقطة ضعف وحيدة في مستقبل القصة التامرية، إذ يصعب الآن رصد أصوات من الكتاب السوريين الشباب تتشبه بتامر. إلا أنه لولا جهود تامر، ومعاركه وفتوحاته التجريبية الإبداعية، لما أتيح المجال لكثير من الاختراقات الجريئة في السبعينات والثمانينات.

ما هو التطور في قصة زكريا تامر بين ذروته «دمشق الحرائق» و «نداء نوح»؟ إنها رحلة من شواطىء التعبيرية إلى مجاهل السوريالية. لم تعد القصة لديه، بالضرورة، قصة. إنه يكتب نصاً ما، لا هو بالقصة، ولا هو بالخاطرة، ولا هو بالحوار المسرحي، بل هو كل ذلك معاً، ممتزجاً بموهبته في الإيحاء البصري أحياناً، وبمخاطبة الذهن أحياناً أخرى. بعض قصصه الجديدة تبدو كالنكات، ولكن نكتته لا تضحك، بل تبعث مرارة. وعوضاً من الرمز المستند إلى واقع في مجموعاته القديمة، نجده ينحو نحو استخدام المجاز الذهني في «النمور..» وفي «نداء نوح». إن المعادل واضح، والهجاء السياسي جلي، بحيث إن القصة كثيراً ما تقترب من المقالة أو الخاطرة.

من ناحية ثانية، نجد الحلم في قصص زكريا تامر الأولى قد خسر المعركة مع الكابوس. منذ «الرعد» أنشبا أظفارهما في عنقي بعضهما، وشرعا يتقاتلان. مرة يفوز الحلم بجولة، ومرة يفوز الكابوس. ولا أقول إن الكابوس فاز بالضربة القاضية في «نداء نوح»، إذ إن الحلم المتفائل يختتم بعض القصص على حين غرة. ولدهشتنا الشديدة من كاتب «الرعد»، فإنه ينهي بعض كوابيسه بأمل خفي خلال سطور وجيزة. بل إن عناوين تلك القصص تشي بقدر من التفاؤل لم نعهده إلا نادراً في أدب زكريا تامر، مثل «اليوم الأخير للوسواس الخناس»، «إعدام الموت» وغيرهما. في المقابل، نجده يحل محل التشاؤم المطلق والنزعة العدمية، روحاً من السخرية اللاذعة، ومن الهجاء المفرط في قسوته. لم يعد العالم الواقعي (السياسي تحديداً) عبثياً فقط، وإنما كابوسياً أكثر من أي وقت مضى. ولم يعد المخبرون والعسس مصدر ذعره، بل قمة البنية السياسية القمعية التي توظفهم فيها. البراغي وحدها ليست ذات شأن، وإنما الآلة الكبيرة المخيفة التي تحتويها. وكما كان زكريا تامر يلجأ إلى التراث، فيستحضر بعض شخصياته الشهيرة إلى العصر الحاضر - كما فعل محمد الماغوط في مسرحيته «المهرج»، وكما فعل ممدوح عدوان في مسرحيته «كيف تركت السيف» - فإنه يعيد التكنيك نفسه في «نداء نوح» لأغراض السخرية والهجاء والفانتازيا، فيأتي بعباس بن فرناس وجحا وسليمان الحلبي والشنفرى والمتنبي وعنترة.. إلخ. ولكن هذه اللعبة التكنيكية أضحت مطروقة كثيراً، بحيث فقدت تأثيرها، وأصبحت نتائجها على القارىء ذهنية محضة، مثل شبكة كلمات متقاطعة سهلة الحل.

وكما أفرد زكريا تامر لشخصيات التاريخ والتراث مجالاً، نجده يكرس بعض قصصه تحية لمدن معينة عشقها مثل دمشق وبيروت. وهو يفعل ذلك - كما كان دائماً - بأسطرة واقع نعرفه عبر صورة فنية مجازية. هذا ما يجعل زكريا تامر أكثر قرباً من الرسامين والموسيقيين والشعراء، منه إلى كتاب الأدب النثري، رغم أنه يستخدم الكلمات غير الموزونة، ولا يلون أو يكتب نوطات. لقد جعلته الأيام والسنين في المنفى المختار (لندن) أكثر جرأة، وفي الوقت نفسه أكثر سوريالية. بل إن قصص «نداء نوح» تنحو أحياناً كثيرة إلى التجريد، ليس بمفهوم الرسم، ولكن بمفهوم نمذجة عناصر الواقع المعيش وعدم تصوير أي تفرد لها. فهناك الملك الطاغية، وهناك نموذج الوزير الانتهازي القمعي، وهناك نموذج الجلاد، وهناك نموذج المواطن، وهناك نموذج الأديب الانتهازي. تلك النماذج أصبحت تتحرك على رقعة شطرنج زكريا تامر بحساب مدروس، وبتعابير محددة من اللغة التامرية. لم يعد الحلم حراً، بحيث يمتلك أبعاداً رمزية غامضة، ومجالاً لتفسيرات متعددة تتراوح بين الوجودية والفرويدية، بل أصبح له بعد واحد وتفسير واحد، يحركه حدث حقيقي معين ويقف وراء إلهامه، كما وراء هدفه أيضاً. لم يكن المتلقي جزءاً مهماً من إبداع زكريا تامر في الماضي. لكنه الآن يدرس بعناية غالباً، وبصنعة مخضرمة دائماً، ما يود قوله أو الإيحاء به للقارىء.

بصدور المجموعة الكاملة لأعمال زكريا تامر في ستة أجزاء، تُختزل مرحلة هامة من تطور فن القصة القصيرة العربية الحديثة. إن تامر يثبت أنه ما زال في كهولته شاباً، وأنه في غربته ما زال قادراً على التواصل مع قارئه العربي. وسواء أحب هذا القارىء قصص تامر القديمة أم الجديدة، فإنه سيظل أسير هذا العالم السحري من الجرأة والطرافة والشاعرية والمجاز والفانتازيا السوريالية والتجريد. إن زكريا تامر ما زال في زمن التسعينات طليعياً، وليس هذا غريباً على هذا المبدع السوري الذي يستحق بجدارة أن يلقب باسم «رائد الحداثة». □

